

ESTUDIOS DE PLATERÍA.
SAN ELOY 2004

Jesús Rivas Carmona (Coord.)

ESTUDIOS DE PLATERÍA.
SAN ELOY 2004

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2004

1ª edición, 2004

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2004

ISBN:

Depósito Legal:

Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: F. G. GRAF, S.L.

*A don Pedro Segado,
Estante de San Eloy, pero
sobre todo amigo.*

Índice

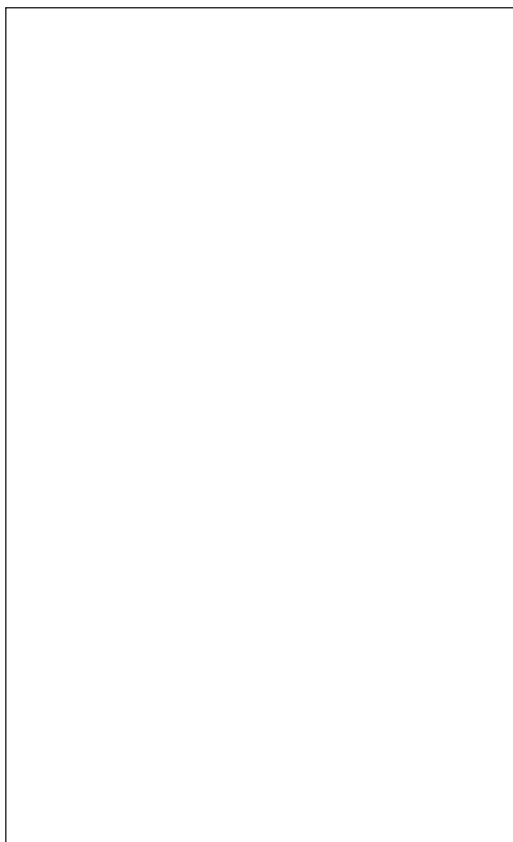
PRÓLOGO	13
<i>José Miguel Noguera Celdrán</i>	
Director General de Cultura de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia	
ESTUDIOS	
Sant'Eligio degli Orefici, un conjunto relevante de encargo artístico en Roma	19
<i>José Carlos Agüera Ros</i>	
Universidad de Murcia	
Nuevas aportaciones al estudio de la platería leonesa: Antonio Rebollo y la plenitud de la orfebrería rococó	33
<i>Javier Alonso Benito</i>	
Museo Nacional de Artes Decorativas	
Plata al servicio real: la mesa de Felipe II	59
<i>Letizia Arbeteta Mira</i>	
Fundación Lázaro Galdiano	
Aportaciones a la platería de la diócesis de Ciudad Rodrigo. Varias piezas inéditas punzonadas durante las contrastías de los plateros Rodrigo Salazar (1577-1603) y Pedro de Salazar (1604-1620)	81
<i>Eduardo Azofra Agustín</i>	
Universidad de Salamanca	
Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza	99
<i>Aurelio Barrón García</i>	
Universidad de Cantabria	

Algunas reflexiones sobre el arte de la platería tras la toma de la ciudad de Granada en 1492	119
<i>Pilar Bertos Herrera</i>	
Universidad de Granada	
Piezas de platería murciana en colecciones madrileñas	127
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	
Universidad Complutense	
Sobre bernegales mexicanos del siglo XVII	147
<i>Cristina Esteras Martín</i>	
Universidad Complutense	
Plateros-grabadores en Pamplona durante los siglos del Barroco	165
<i>Ricardo Fernández Gracia</i>	
Universidad de Navarra	
Mención de Mendoza y las joyas	183
<i>Noelia García Pérez</i>	
Universidad de Murcia	
Juan de Arfe y Villafañe, entre la hidalguía y la picaresca. Problemática sobre una situación financiera	197
<i>M^a del Carmen Heredia Moreno</i>	
Universidad de Alcalá de Henares	
¿Un commesso romano? Hipótesis sobre el origen del commesso	211
<i>Natalia Horcajos Palomero</i>	
Los contrastes y marcadores de la ciudad de Oviedo en los siglos XVII y XVIII	227
<i>Yayoi Kawamura</i>	
Universidad de Oviedo	
Retablos medievales de plata	243
<i>Justin E. A. Kroesen</i>	
Universidad de Groningen (Países Bajos)	
Los plateros de la Catedral de Cuenca en la segunda mitad del siglo XVIII	263
<i>Amelia López-Yarto Elizalde</i>	
Departamento de Historia del Arte. CSIC	

El joyel de los Austrias	277
<i>Fernando A. Martín</i>	
Patrimonio Nacional	
Aproximación a las marcas de la joyería española del siglo XVIII	285
<i>M^a Jesús Mejías Álvarez</i>	
Universidad de Sevilla	
El platero placentino Luis Navarrete. Aportaciones documentales sobre su trayectoria biográfica y artística	299
<i>Vicente Méndez Hernán</i>	
Universidad de Extremadura	
Celebraciones y fiestas de la cofradía de San Eloy de San Sebastián	325
<i>Ignacio Miguéliz Valcarlos</i>	
Universidad de Navarra	
Marcas de localidad, cronológicas y de marcadores de la platería segoviana de los siglos XVIII y XIX	337
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Escribanías de plata en la Región de Murcia	353
<i>Javier Nadal Iniesta</i>	
Universidad de Murcia	
La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglo XIX). El declive de un tesoro	363
<i>M^a del Mar Nicolás Martínez y M^a del Rosario Torres Fernández</i>	
Universidad de Almería	
Obras documentales y conservadas del platero cordobés Juan Bautista de Herrera	381
<i>Pilar Nieva Soto</i>	
El portapaz barroco en España y su evolución tipológica	395
<i>Concepción de la Peña Velasco</i>	
Universidad de Murcia	
Entre el lujo y la humildad. Plata, status y comportamiento social en la Murcia del siglo XVIII	417
<i>Antonio Peñafiel Ramón</i>	
Universidad de Murcia	

Sobre una obra desaparecida: la custodia procesional del convento de San Esteban de Salamanca	431
<i>Manuel Pérez Hernández</i>	
Universidad de Salamanca	
La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del Tesoro de 1807 .	445
<i>Manuel Pérez Sánchez</i>	
Universidad de Murcia	
La platería y los plateros en las cofradías de Ánimas Benditas de Murcia ...	467
<i>Emilio Antonio Riquelme Gómez</i>	
El patrocinio de las platerías catedralicias	479
<i>Jesús Rivas Carmona</i>	
Universidad de Murcia	
La joyería de artista en Italia, 1960-1970	499
<i>Juan Ignacio Ruiz López</i>	
Universidad de Murcia	
Plata vendida en la almoneda de los bienes que quedaron a la muerte de don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos.....	511
<i>Manuela Sáez González</i>	
Las mazas: una aproximación a su evolución histórica. Las mazas del Ayuntamiento de Murcia.....	535
<i>Carlos Salas González</i>	
Formación y pérdida de un patrocinio. La platería en la Catedral de Granada	545
<i>Rafael Sánchez-Lafuente Gémar</i>	
Universidad de Málaga	
La obra del platero sevillano José de Carmona en Fregenal de la Sierra	563
<i>Antonio J. Santos Márquez</i>	
Universidad de Sevilla	
Notas sobre el desaparecido salero de Benvenuto Cellini	577
<i>M^a Jesús Sanz</i>	
Universidad de Sevilla	

PRÓLOGO



San Eloy, patrón del arte de la plata

Desde el año 1996, en torno al 1 de diciembre, se viene celebrando la fiesta de San Eloy, Patrón de los plateros y orfebres, por iniciativa de los alumnos de la Licenciatura de Historia del Arte de la Universidad de Murcia. Es un hermoso evento, que no sólo conmemora el recuerdo del Obispo de Noyons y su estrecho vínculo con el Gremio de Plateros, sino que, además, entronca con la más genuina de las tradiciones murcianas, a saber, la de la Platería, imbricada en la importancia del propio gremio y en la impronta urbanística y cotidiana que ha trascendido hasta nuestros días.

Con el devenir del tiempo, las actividades del más honroso de los gremios, cuyo estandarte destacaba siempre en la Solemne Procesión de *Corpus Christi*, se han erigido en la actualidad en una de las disciplinas más completas y dinámicas del arte: por una parte, la tradición ha marcado unas pautas de creatividad que hasta hoy han pervivido en muchas obras conservadas, desde la custodia de madera del insigne Francisco Salzillo hasta el diseño de corona imperial de José Funes (ambas obras pertenecientes al Museo de Bellas Artes de Murcia), sin olvidar los productos artísticos salidos de los obradores de Martínez Balibrea, Zayadatti o Ruiz Funes; y de otra, la platería, el arte de la platería, constituye en Murcia todo un ejemplo de pujanza y novedad en el diseño y configuración de objetos suntuarios (véanse, al respecto, las creaciones de los Hermanos Olivares, de la Joyería Muñoz o de la creadora Marisa Cano, entre otros),

La implantación de la asignatura *Artes Decorativas y Suntuarias* en los planes de estudio de la Licenciatura de Historia del Arte de la Universidad de Murcia ha canalizado a un importante grupo de estudiantes e historiadores del arte hacia la investigación y el estudio serio, riguroso y científico de la creación artística vinculada al arte de la platería, todo ello enmarcado en los parámetros del gusto, la estética o las condiciones sociales de determinadas épocas. Serán la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco esplendoroso del siglo XVIII, las tendencias clasicistas, eclécticas o la impronta decorativa del Modernismo desde inicios del Ochocientos al siglo XX, momentos de esplendor y creatividad, materializados en piezas de carácter religioso y también en ricas preseas creadas para la vida doméstica y el exorno.

El arte de la platería en Murcia ha sido y es original y exquisito, no por su bizarría ni excesos, sí en cambio por sus modélicas obras, muchas de ellas conservadas en parroquias, conventos e instituciones laicas, y aunque las cuerdas artísticas con Valencia, Toledo o Granada ataron, y muy fuerte, no es menos cierto que aquellas obras producto del trabajo y la decantación intelectual de nuestros artífices han corroborado siempre la magnificencia del ornato y el decoro del gusto.

¡VIVA SAN ELOY!

JOSÉ MIGUEL NOGUERA CELDRÁN

Director General de Cultura y Fiel Contraste de San Eloy

ESTUDIOS

Sant'Eligio Degli Orefici, un conjunto relevante de encargo artístico en Roma

JOSÉ C. AGÜERA ROS
Universidad de Murcia

Rafael, Peruzzi, los Sangallo, los Zuccari, Ponzio y Romanelli forman junto a otros maestros el elenco de artistas ilustres, que la corporación de orfebres y plateros de Roma fue designando entre los siglos XVI y XVII, desde los albores del Renacimiento al pleno Barroco, para configurar el ornato de Sant'Eligio degli Orefici o San Eloy de los Orfebres, la iglesia congregacional que erigieron en la Ciudad Eterna. En el ámbito de estudio de los encargos artísticos promovidos por las cofradías, confraternidades, hermandades o agrupaciones religiosas y asistenciales de los profesionales de la orfebrería, esta sede romana constituye en el contexto europeo del Antiguo Régimen, a través del tiempo, sin duda un centro primordial y desde luego un modelo de recurrencia a algunos de los mejores artistas de cada período.

Seguramente tanto el prestigio de la profesión, con el reconocimiento, relevancia y buenas relaciones sociales que siempre tuvo frente a otros oficios, unido todo ello además a la disponibilidad e incluso cuantía de fondos, pujanza de recursos en muchos ámbitos y posibilidades varias de medios económicos con que contaba, acrecentaron al máximo estas condiciones favorables en Roma. De hecho esta urbe fue, por antonomasia, centro de encargos de orfebrería y ajuar sacros para la enorme demanda de la propia ciudad, como asimismo un referente de comitencia prestigiado para toda la Cristiandad a lo largo de los siglos.

Sant'Eligio degli Orefici fue la segunda iglesia dedicada en Roma al Santo obispo de Noyón, pues ya existía la de Sant'Eligio dei Ferrari o de los Herrado-

res, de fundación anterior medieval con fecha indeterminada, igual advocación y centro de una confraternidad que en origen también agrupaba a los guarnicioneros, orfebres y plateros. Pero estas dos últimas corporaciones, sin duda por la mayor monta y prestigio aludidos, se separaron de aquellas otras en 1508 y promovieron una nueva sede congregacional, con templo dedicado a su Santo patrón, al cual no renunciaban pese a la duplicidad. Para ello obtuvieron un terreno en las inmediaciones de Vía Giulia donde surgía la iglesia de Sant'Eusterio, ocupada de 1331 a 1369 por la orden de los Siervos de María, que después pasaron a San Marcelo.

Pero en 1514 por mandato de Julio II el nuevo espacio de los orfebres y plateros fue expropiado y la iglesia de Sant'Eusterio demolida, con el fin de regularizar los trazados de calles que según los planos de los "Maestri delle Strade", conectaban al Tíber la importante vía que llevaría el nombre del pontífice. La joven confraternidad recibió a cambio un solar en las inmediaciones vecinas, delimitado en el trazado de la nueva calle entre Vía Giulia y el Tíber, y el permiso para la construcción de una nueva iglesia, reafirmado también por el privilegio recibido en 1509 del propio Julio II. Quedó ubicada así al fondo de una calle transversal a Vía Giulia, la gran arteria trazada poco tiempo antes por orden de aquel papa, cuyo nombre llevaba y que aspiró a constituir el centro de la Roma renacentista.

El proyecto de la nueva iglesia de Sant'Eligio se ha atribuido a Rafael Sanzio, datándolo entre 1514-1515. Sin embargo, la asignación al gran artista ha sido objeto de debates, pues se basa en un dibujo de los Uffizi de mano de Sallustio Peruzzi (c. 1550), hijo de Baldassarre Peruzzi, que lleva la inscripción "Sant'Alò degli orefici a strada Julia inverso il fiume opera di Raffaello da Urbino". Otro dibujo de los Uffizi, realizado por Aristotele da Sangallo y que representa la cúpula de Sant'Eligio, lleva el nombre de Baldassarre Peruzzi indicándolo como autor de la cubierta y continuador de la construcción tras la muerte de Rafael en 1520.

La primera noticia sobre la construcción de la iglesia es de 1516 y refiere un pago al albañil Sebastiano da Como. De 1516 a 1522 están documentadas demoliciones y reconstrucciones de inmuebles sobre el área de la iglesia en proceso. Pero todavía no hay datos de trabajos correspondientes a la erección de la misma hasta 1530-1531, cuando se registran pagos por la fachada y los alzados más la bóveda internos. En 1526 Jacopo di Verolo da Caravaggio fue encargado de construir la cubierta, pero sólo diez años después Battista da Sangallo y Francesco del Bene apreciaron tambor y cúpula, la cual aún carecía de linterna, hecha entre 1537-1538 por Giovanni da Santagata. Entretanto, en 1535 se completó la tribuna y de 1541 a 1549 están documentados trabajos referentes a la pavimentación, las cornisas y los altares laterales. En 1551 con la disposición de la puerta de entrada en travertino puede afirmarse, que las obras de la iglesia estaban completadas definitivamente, aunque con el acabado interior y los primeros indicios de inestabilidad se prolongaron hasta 1575.



LÁMINA 1. *SANT'ELIGIO DEGLI OREFICI EN ROMA, VISTA ANTIGUA DEL EXTERIOR* (FOTOGRAFÍA RAY, S., *Raffaello architetto, ROMA, LATERZA, 1974, p. 250*).

Al margen del debate sobre la atribución del proyecto que partió de Geymüller y de toda la información expuesta aportada después, en lo referente a la importancia de los artistas responsables cabe resaltar, que la nueva hermandad corporativa apenas instituida fue respaldada por el propio papa Julio II. También él asimismo permitió que el gran Rafael, maestro principal entonces del pontífice, estuviera con su círculo artístico encabezado por Peruzzi a disposición de los orfebres, para levantar el nuevo edificio religioso congregacional al que estos aspiraban.

También hay que tener en cuenta el carácter privilegiado del emplazamiento, en la Vía Giulia cuyo protagonismo urbanístico ya se ha señalado y que con el papa León X Medici reforzó y potenció su identidad como zona primordial de residencia de la importante colonia florentina y toscana en Roma, a partir del

arranque del eje norte de esta arteria en el templo de San Giovanni dei Fiorentini. En esa tendencia concentrativa de establecimiento urbano, conocida a menudo como Barrio de los Florentinos, está y sobresale de nuevo la figura de Rafael, quien tras abandonar su anterior morada en el Palacio Caprini en el Borgo Vaticano, adquirió en Vía Giulia un terreno para construir dos palacios, destinados uno a residencia y taller del artista, en tanto que el otro a alquileres para asegurarse rentas, según lo muestra un dibujo autógrafo del propio maestro. En este contexto las relaciones también de Sanzio con el orfebre Antonio da San Marino y las más importantes con el banquero Agostino Chigi permiten en suma, como sugirió Ray, vincularle a Sant'Eligio.

La iglesia de Sant'Eligio degli Orefici constituye una de las mayores joyas de la plenitud del Renacimiento que existen en Roma y tiene gran importancia por ser una de las poquísimas arquitecturas subsistentes de Rafael, pues aparte de su trabajo en San Pedro del Vaticano, esta es en la urbe la única iglesia cuyo diseño al parecer puede atribuirse a Sanzio con certeza. La mayoría de los estudiosos la reconocen como tal y a menudo la destacan como la iglesia perfecta del Alto Renacimiento, por la pureza perfecta de sus formas geométricas.

El interior de Sant'Eligio tiene una planta en cruz griega, de arquitectura cruciforme clara y muy armoniosa, con pilastras, cornisas, arcos y enmarques grises sobre fondo blanco, cubierta en el centro por una muy elegante cúpula hemisférica, sobre el tambor atribuible a Peruzzi y pese a las reducidas dimensiones es una joya de equilibrio y monumentalidad. El ambiente mantiene un aspecto con apariencia de solemnidad refinada, determinado por la luminosa y geométrica proporción entre las varias secciones del edificio, que se inspira en la cultura arquitectónica de Donato Bramante, con independencia de la exacta individualidad de las aportaciones específicas al proyecto de Rafael y de Peruzzi, el otro arquitecto que pudo sucederle.

Es significativa la elección de la planta en cruz griega inscrita en un cuadrado, con influencia de los diseños bramantescos para San Pedro del Vaticano. El influjo de la impronta bramantesca también aparece en el interior, pues muestra relaciones con el coro de Santa María del Popolo, así como con edificios en esa misma línea ya desaparecidos cual las iglesias de los Santos Celso y Giuliano y de San Biagio alla Pagnotta, en la propia Vía Giulia, y en la misma Roma con Santa María de Loreto. Más atrás en el tiempo se ha relacionado en cuanto a la concepción del interior con Santa María delle Carceri en Prato, obra de Giuliano da Sangallo.

Durante el último cuarto del siglo XVI se emprendió, a continuación, en Sant'Eligio el ornato del interior, que resultó del todo singular en el contexto estético eclesial romano, al partir de un principio de respeto a la pureza de la estructura arquitectónica. Fue concebido conforme a un proyecto de pinturas al fresco, realizadas sólo en paramentos importantes como el arco triunfal de acceso al ábside, los muros del mismo y el fondo de los brazos de la Epístola y del Evangelio sobre los respectivos altares. Para ello se escogió a los hermanos Zuccari,

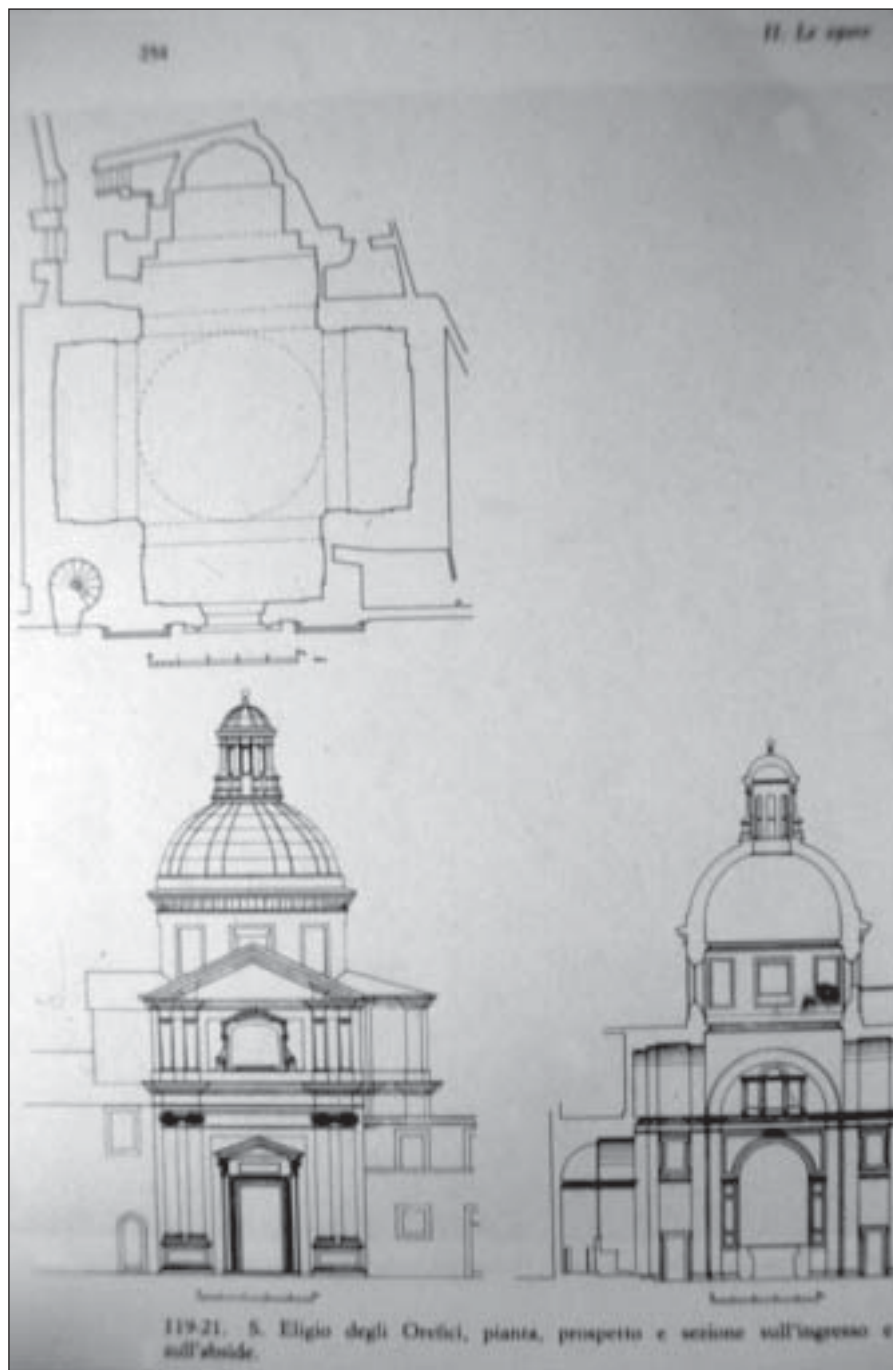


LÁMINA 2. PLANTA, ALZADO Y SECCIÓN DE SANT'ELIGIO DEGLI OREFICI EN ROMA (FOTOGRAFÍA RAY, S., *Raffaello architetto*, ROMA, LATERZA, 1974, p. 254).

encargados por ser los pintores de mayor prestigio a la sazón en Roma, participando asimismo Giovanni de Vecchi y Matteo da Lecce, manieristas tardíos todos ellos.

Está documentado que en 1569 el famoso Federico Zuccari pintó al fresco una *Adoración de los Magos* en el brazo de la Epístola, la cual él mismo restauró en 1594 y que, como veremos, tras perderse sería después vuelta a hacer por Romanelli. Consta asimismo que entre 1574 y 1575 correspondió a Giovanni de Vecchi realizar en el lado frontero del Evangelio la *Adoración de los pastores*, concebida como la anterior como una gran “pala”, aún conservada, con la misma técnica y una fuerza expresiva derivada de las disposiciones conciliares de Trento.

Datados entre 1581-1584 y atribuidos aunque con dudas a Matteo da Lecce, en el segundo período romano del pintor, dos frescos más cubren el muro semicircular del ábside: abajo al centro la representación de la *Virgen con Jesús Niño entronizados entre los Santos Eloy, Esteban y Magdalena*, a la derecha, y *Lorenzo, Juan Bautista y Catalina de Alejandría* a la izquierda; del mismo autor es un *Padre Eterno sosteniendo al Crucificado entre ángeles*, que remata la composición en la concavidad absidal. La gran composición del ábside, desplegada como una “sacra conversazione”, patentiza un estilo solemne emparentado con la mejor tradición romana, que puede remontarse incluso hasta los admirados modelos clásicos de la Antigüedad.

En los lados rectos del ábside hacia el presbiterio se pintaron *Profetas* en nichos fingidos, con cornisas pintadas con motivos de greca, atribuidos a Taddeo Zuccari. También a este artista se asignan tres recuadros en el intradós del arco triunfal representando la *Paloma del Espíritu Santo* en el centro y los *Apóstoles en la Pentecostés* a ambos lados. A continuación sobre las paredes en dos bandas verticales, parejas de desnudos se alternan con candelabros y con una *Alegoría femenina* y *San Pedro* a la izquierda y una *Escena de sacrificio* y *San Pablo* a la derecha. En las enjuntas del arco triunfal de ingreso al presbiterio está pintada, siempre al fresco, la *Anunciación*, obra tardoquinientista anónima, a veces atribuida a Matteo da Lecce. El arco del ábside está pintado con angelitos, guirnaldas, rosas blancas y mascarón al exterior, así como con *Santas* en edículos alternados con figuras femeninas, putti y de nuevo guirnaldas y mascarones, todo flanqueando un óvalo donde aparecen en grisalla amarilla dos figuras junto a un caballo, alusivos posiblemente al milagro de San Eloy cuando cortó primero y repuso después una pata a ese animal, para herrarlo mejor.

Cabe apuntar que para decorar Sant’Eligio, una vez terminado en lo arquitectónico, se siguió un criterio singular y paralelo al empleado durante el mismo período renacentista en alguna otra construcción religiosa romana, en concreto Sant’Andrea in Vía Flaminia, obra de Vignola (1552-1554), donde predominó un respeto a los paramentos esenciales de la composición interna, dejando visible su aspecto matérico al cubrir con pinturas al fresco sólo los entrepaños de la estructura. Es esta una diferencia importante respecto a la práctica mayoría de las iglesias

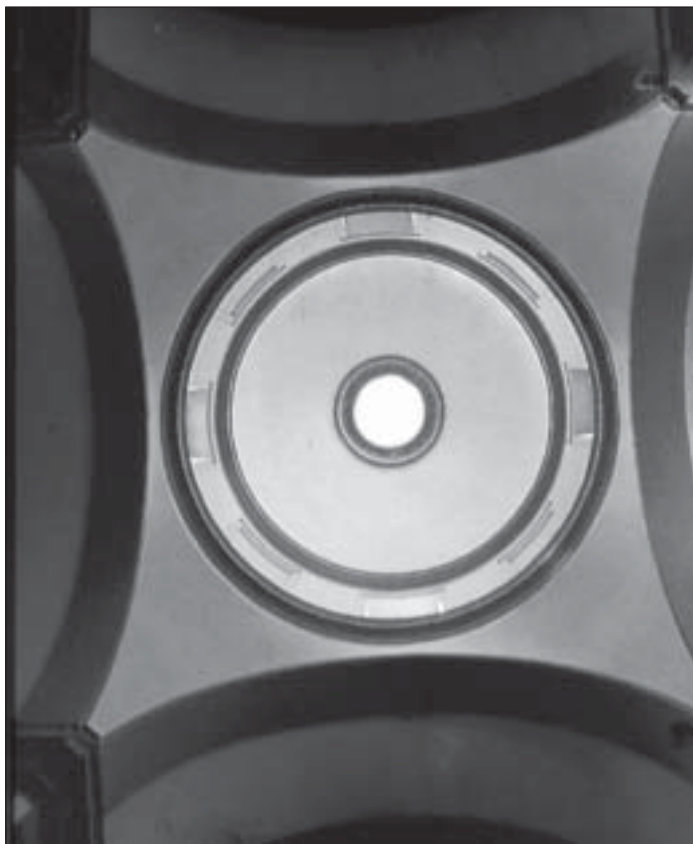


LÁMINA 3. *CÚPULA SOBRE EL CRUCERO DE SANT'ELIGIO DEGLI OREFICI EN ROMA.*

romanas, donde de forma secular el ornato de materiales diversos desde los ricos mármoles y bronce hasta los estucos, que imitan todas las variedades de aquellos, fueron cubriendo no sólo fondos de capillas y altares, sino incluso también zonas diversas del propio espacio arquitectónico, llegando a colmar la práctica totalidad de los interiores sacros. Las coincidencias entre ambos edificios aumentan, al comprobar que Sant'Andrea también tiene planta central con cúpula aunque oval y que este templo fue levantado por el papa Julio III, protector y promotor de los Zuccari, aunque aquí realizaron las pinturas murales al fresco Girolamo Sciolante da Sermonetta y Pellegrino Tibaldi.

En cambio un parámetro de contraste estético en el sentido opuesto es el vecino Oratorio de la Archiconfraternidad del Gonfalone, sito en otra calle paralela a Sant'Eligio y perpendicular como la de éste a Vía Giulia. Aquí el interior fue cubierto por entero, al pintarse con frescos entre 1569 y 1574 por Federico Zuccari, el mismo Lecce y otros manieristas (G. Bertoja, C. Nebbia, L. Agresti, como más

famosos), con lo cual el criterio de ornato resultó radicalmente diverso, al cubrir las escenas y sus enmarques ilusorios los muros internos sin dejar resquicios. Sobre la intención purista de ornato inicial en Sant'Eligio sólo planea la duda, respecto a si la actual nitidez de las superficies pudo deberse, casi inconscientemente, a los restauradores novecentistas, en homenaje a una levedad considerada cualidad peculiar del estilo arquitectónico de Rafael.

Pero la iglesia apenas completada, pronto presentaría problemas estáticos, que unidos a los daños por desbordamientos del Tiber fueron una constante a lo largo del tiempo. La detección de los primeros indicios de deterioros en 1575, decidieron en 1579 por consejo de Federico Zuccari, que entonces pintaba el interior, a restaurar la linterna y aligerar la bóveda. El año siguiente se intervino sobre un pilar del edificio gravemente dañado y en 1590 el arquitecto Francesco da Volterra fue encargado de rediseñar la cúpula, sobre la cual se hicieron obras murarias. Durante el último decenio del siglo XVI se sucedieron diversas intervenciones de consolidación del interior y exterior del templo, que no bastaron para impedir la caída del altar del brazo derecho, pues en 1601 se derrumbó en parte sobre los edificios adyacentes.

El desplome de 1601 afectó a la fachada de la iglesia, que al parecer fue reconstruida al año siguiente bajo la dirección de Flaminio Ponzio, quien se mantuvo fiel al proyecto originario de Rafael. También Ponzio realizó hasta 1604 tareas de consolidación del edificio, cuyos muros desde los cimientos hasta el tambor de la cúpula fueron aumentados de espesor. La cúpula fue reforzada con la inserción de nervaduras y en el mismo año de 1604 el templo pudo recuperar sus funciones. Signo de afanes por ennoblecer el exterior fue en 1620, la decisión por la confraternidad de orfebres de dar un nuevo aspecto monumental a la fachada, cuyo diseño todavía anónimo no puede atribuirse según era tradición a Ponzio, fallecido en 1613 y porque además se asemeja a la de Santa María in Grottapinta, construida por Pompeo Pagliari y Romano Giovanni Maria Roncaioli, albañiles, con Simone Castelli, cantero. Entre 1626 y 1627 Paolo Maruscelli y Domenico Maderno evaluaron labores de blanqueo y reparación de daños en la linterna por infiltración de agua, y desde la década de los años cuarenta del mismo siglo a las siguientes se acometieron arreglos posteriores de la cúpula, los tejados y los estucos internos.

Hechos esos reparos sucesivos se pudo acometer el interior, con la restauración de lo dañado o la reposición de lo desaparecido, empezando por el fresco irreparable por haberse perdido de Federico Zuccari, en el altar principal del brazo de la Epístola, al encargar en 1639 una nueva *Adoración de los Magos* al pintor Giovan Francesco Romanelli, “il Viterbese”, ya independizado tras su aprendizaje con Domenichino y Cortona, que después triunfaría en París. Su estilo de sencillez y claridad, capaz de sintetizar los componentes barrocos con la corriente clasicista romana de Andrea Sacchi y Carlo Maratta, le reportó también aquí el encargo de pintar figuras de *Sibilas*, pareadas sobre las enjutas de enmarque de las



LAMINA 4. ÁBSIDE DE SANT'ELIGIO DEGLI OREFICI EN ROMA, CON LOS FRESCOS DE TADDEO ZUCCARI Y MATTEO DA LECCE.

grandes composiciones al fresco, al fondo de los dos brazos de la Epístola y el Evangelio.

Otro pintor en cambio anónimo del mismo siglo XVII plasmó la escena de *San Eloy socorriendo a los pobres*, sobre el arco triunfal de acceso al altar mayor, en el luneto resultante tras macizar la abertura serliana que se abría simétrica a la aún existente sobre la fachada y las otras dos sobre los brazos laterales. Con ello se remató un ornato pictórico donde hay que resaltar, como nota importante y destacable, el hecho de ser una de las pocas iglesias que conserva un primigenio aspecto renacentista, no transformado en pleno barroco cual sucedió a la mayoría de las romanas. Tal mantenimiento estético de pureza espacial e interna sería atribuible, por lógica, a la responsabilidad secular de la tutela congregacional de los orfebres, pero ya se han señalado las dudas planteadas sobre si en parte responden a las intervenciones de restauración.

En lo devocional así como en lo suntuario el templo, algo antes, se había visto sancionado y enriquecido en 1628 con una reliquia de San Eloy, consistente en un fragmento de su cabeza, que fue donación del obispo de Noyón y se dispuso en un gran busto de plata y pedrería representando al Santo, obra del platero Pallotola, regalado el 25 de junio de aquel año por el prelado, donde se guarda. Ésta era la segunda reliquia importante del Santo traída a Roma y con ello la sede religiosa de los orfebres se equiparaba a la homónima de Sant'Eligio dei Ferrari; de hecho tal logro pudo venir dado por igualarse a estos, pues años antes en 1619 habían solicitado, el 5 de abril, y obtenido en el mismo, el 16 de septiembre, del prelado Carlo de Balzac, obispo de Noyón, un trozo del brazo del Santo, del cual se hizo traslación solemne el 24 de junio de 1620.

El busto argénteo de San Eligio en la iglesia de los Orefici está dispuesto a menudo en el centro del ábside, tras el altar mayor, y respaldado por los frescos quinientistas como fondo, además de ser una aportación artística importante del barroco seiscientista, por el hecho de ubicarse aislado redunda en el sentido, ya expuesto, de respeto a la limpieza y claridad ambientales. En ese mismo sentido de índole cultural y pietista también puede observarse y es digna de reseñar la singularidad, de que esta iglesia es una de las pocas entre las importantes de Roma, donde la advocación principal nunca acabó por resultar compartida o incluso desplazada por una devoción a alguna "Madonna" milagrosa, según fue frecuentísimo entre el clero y la feligresía romana.

Apenas iniciado el siglo XVIII, entre 1710 y 1711 se tomó la decisión de cubrir con plomo el exterior de la cúpula, para conseguir frenar las infiltraciones de agua, lo cual también determinó emprender trabajos que se completarían en 1739. Junto a intervenciones de mantenimiento, en 1742 los orfebres solicitaron permiso al papa Benedicto XIV, para poder excavar bajo la iglesia una cripta donde inhumar los cuerpos de los hermanos fallecidos.

Una adición notable al patrimonio artístico del templo fue en 1722 el monumento funerario de Giovanni Giardini, platero famoso del Sacro Palacio Apostó-



LÁMINA 5. *BUSTO RELICARIO EN PLATA DE SAN ELOY, EN SANT'ELIGIO DEGLI OREFICI EN ROMA (FOTOGRAFÍA Paolo Soriani en Roma Sacra, nº 11, DE ROSSA, 1997, p. 63, FIGURA 156).*

lico y fundidor de la Reverenda Cámara Apostólica, sobre una puerta en el brazo izquierdo o del Evangelio. Esta realización escultórica destacada aunque anónima, está en la línea todavía de la tradición seiscientista más sencilla, al configurarse sólo como un busto corto del difunto en óvalo, con alegoría mortuoria de una calavera alada y enmarque protagonizado por formas avolutadas.

El siglo XIX contemplaría ulteriores trabajos de consolidación en Sant'Eligio degli Orefici, pues en 1857 con un peritaje del arquitecto Raffaele Francisi se decidió un reforzamiento general del edificio, en el cual se macizaron ocho nichos entre las pilastras internas y se afianzó la cripta, más otras intervenciones concluidas en 1865. En 1876 al regular y reconstruir los muros de contención de las

riberas del Tíber, los llamados “muraglioni”, empeoró la conservación del templo, pues en 1895 los orfebres denunciaron el acusado deterioro, a causa de la humedad creciente y las señales amenazantes sobre las condiciones estáticas del edificio.

La situación urbanística empeoró más tarde, ya en el siglo pasado, al construirse la mole de un gran edificio frente al templo, que incluso llega a sofocarlo, el Liceo Virgilio levantado sobre 4.000 metros cuadrados desde 1936, que inauguró Mussolini tres años después. Esta actuación en la pequeña calle de San Eligio ha sido calificada como una de las más antiestéticas e inoportunas no sólo de Vía Giulia sino, aun más, de todo el barrio.

Persistía por contraste la preocupación por conservar el templo, pues hasta tres restauraciones se sucedieron en 1911, entre 1952-1955 y la última en 1977-1978, de la que resulta el aspecto actual del mismo. Entretanto, hacia mediados de los años sesenta se llevó a cabo la sistematización del Archivo de la Confraternidad, cuyos documentos habían sido conservados secularmente por sus miembros y en particular salvados durante la Segunda Guerra Mundial por el famoso joyero Bulgari, cuyo interés justifica sus aportaciones a los estudios de orfebrería.

El ambiente urbano en el que se encuentra ahora la iglesia ha sido terriblemente modificado respecto a su aspecto original, a causa de la construcción y realzamiento de los murallones ribereños para controlar las crecidas del río Tíber, que han hecho que queden hundidas la calle y la iglesia. No obstante Sant’Eligio degli Orefici, recóndito y casi escondido en el gran itinerario monumental y artístico de Vía Giulia, perdura como ejemplo notorio de la preeminencia de la corporación de orfebres en Roma y perpetua la relevancia secular que tuvieron, en la empresa, configuración y encargos de obras de arte dedicadas a su Santo tutelar.

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL DE REFERENCIA:

- 1884 GEYMÜLLER, H., *Raffaello Sanzio studiato come architetto*, Milán, pp. 19-24.
- 1912 MUÑOZ, A., “La chiesa di S. Eligio in Roma e il suo recente restauro” en *Rivista d’Arte*, año VII, pp. 3-14.
- 1936 ZOCCA, M., “Cupole del Rinascimento in Roma” en *Atti del I Congresso Nazionale si Storia dell’Architettura*, Florencia, pp. 102-105.
- 1938 VENTURI, L., *Storia dell’Arte Italiana*, vol. XI-1, reed. facs. 1967, pp. 189-196.
- 1939 CREMA, L., “Flaminio Ponzio architetto milanese a Roma” en *Atti del IV Convegno Nazionale di Storia dell’Architettura*, Milán,
- 1950 COLETTA, G. y ROMITELLI, A., “S. Eligio degli Orefici” en *L’Arte*, año XIII, pp. 1-5.
- 1955 SANGUINETTI, F., “Il restauro di S. Eligio degli Orefici” en *Palladio*, año V, nº III-IV, pp. 180-186.

- 1964 FROMMEL, C. L., "S. Eligio und die Kuppel der Cappella Medici" en *Internationaler XXI Kongress für Kunstgeschichte*, vol. II, (Bonn, 1964), Berlín, 1967, pp. 41-54.
- 1969 BRUGNOLI, M. V., "Su Raffaello architetto. La Cappella Chigi e la Chiesa di Sant'Eligio" en *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, XVI, pp. 1-31.
- 1969 BRUSCHI, A., *Bramante architetto*, Bari, pp. 1057-1058.
- 1969 RAY, S., "S. Eligio degli Orefici a Roma" en *L'Architettura*, año XIV, nº 12 (162), pp. 890-898.
- 1971 PORTOGHESI, P., "Sant'Eligio degli Orefici", p. 71, vol. I, y MINAGLIA, M., "Sant'Eligio degli Orefici", p. 442, vol. II, en *Roma del Rinascimento*, 2 vols., Venecia, Electa.
- 1974 RAY, S., *Raffaello architetto*, Bari, Laterza, pp. 215-224 y 248-261.
- 1975 SALERNO, L., SPEZZAFERRO, L., y TAFURI, M., *Via Giulia, una utopia urbanistica del Cinquecento*, Roma, 2 vols.
- 1976 SIMONI, A. de, "Il Busto di S. Eligio nella chiesa di S. Eligio degli Orefici", *L'Urbe*, Roma, nºs 3-4.
- 1979 PIETRANGELI, C., *Guide Rionali di Roma. Rione Regola*, parte 3ª, Roma, F. Palombi, pp. 30-34.
- 1984 FROMMEL, C. L., RAY, S., TAFURI, M. y otros autores, *Raffaello architetto*, Milán, catálogo de la mostra.
- 1984 LICHT, M., *L'edificio a pianta centrale. Lo sviluppo del disegno architettonico nel Rinascimento*, Florencia, Olschki, pp. 82-83, nº 45.
- 1984 SIMONI, A. de, *Sant'Eligio degli Orefici. Fascino e memorie*, Roma.
- 1989 PRATESI, I., *Via Giulia*, Roma, F. Palombi.
- 1995 SALVO, S., "La Chiesa de Sant'Eligio degli Orefici", *Quaderni di Architettura e Restauro*, 1, Roma, Università degli Studi, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici.
- 1996 SANZ, M.J., *Una hermandad gremial: San Eloy de los Plateros. 1341-1914*, Sevilla.
- 1997 BARCHIESI, S., "Sant'Eligio degli Orefici", en *Roma Sacra*, 11º Itinerario, Napoli, Elio de Rosa, pp. 59-63.
- 1998 SICARI, G., *Reliqui Insigni e "Corpi Santi" a Roma*, Roma, Alma Roma, colección *Monografie Romane*.
- 1999 HALL, M., *After Raphael. Painting in Central Italia in the Sixteenth Century*, Cambridge University Press, 1999.
- 2000 MORI, Gioia, "La pintura romana en el siglo XVI", en *Roma. Arte y Arquitectura*, Colonia, Könemann, pp. 480-481.

Nuevas aportaciones al estudio de la platería leonesa: Antonio Rebollo y la plenitud de la orfebrería rococó

JAVIER ALONSO BENITO
Museo Nacional de Artes Decorativas

Continuando con la tónica general iniciada hace dos años, en este nuevo trabajo pretendemos afrontar la monografía de otro de los más celebrados plateros de los siglos del Barroco en la ciudad de León. Si en la publicación *Estudios de platería. San Eloy 2003* presentábamos la vida y obra del que a nuestro juicio fue uno de los dos artífices legionenses más relevantes del siglo XVII¹, en este caso la figura sometida a estudio es Antonio Rebollo, un orfebre cuya obra está bien documentada y del que se conservan piezas importantes que lo sitúan en la vanguardia artística del Rococó en esta ciudad norteña.

La llegada de las últimas décadas del siglo XVIII supuso para la platería leonesa un notable crecimiento en líneas generales sobre los niveles de calidad y producción de piezas. De los siglos del Barroco, los últimos cuarenta años de la decimoctava centuria suponen la mejor época para el estudio de este tipo de manifestación artística, gracias a la aparición de una serie de plateros con los que

1 J. ALONSO BENITO, “Aportaciones al estudio de la platería leonesa del siglo XVII: Jerónimo de Neira”, *Estudios de platería. San Eloy 2003*, pp. 61-86.

los talleres leoneses alcanzaron cotas desconocidas para ellos desde los tiempos de Renacimiento².

Tras haber arrastrado desde finales del siglo XVI un aislamiento que más adelante se iría transformando en nuevas vías de expresión, la llegada de los años cincuenta del siglo XVIII volvió a suponer otro de esos periodos de reflexión y baja productividad que ya se habían dado en el pasado, aunque en este caso no llegaría más allá de la siguiente década, a partir de la cual una nueva hornada de artífices, aprovechando una serie de condiciones favorables, se dispusieron a realizar un trabajo duro con el fin de elevar al arte de la platería leonesa, al menos hasta los niveles que se estaban dando en otras provincias castellanas durante las últimas décadas de la centuria, una época que tradicionalmente ha venido denominándose Rococó. El periodo en el que se desarrolla esta particular forma de trabajar en León podemos determinarlo entre 1760 y 1810, dado que la primera obra rococó conocida en la Diócesis es la cruz procesional de Vega de Infanzones, contratada en 1768, que, al estar dotada de un nivel de madurez bastante desarrollado, indica la existencia de un periodo previo de asimilación de los nuevos motivos diferenciados de las fórmulas tradicionales del Pleno Barroco³.

Las críticas vertidas por algunos historiadores a finales del siglo XIX y el escándalo creado en torno al estilo Barroco, no lograron otra cosa que aportar más volumen a la historia de pasiones que esta gran tendencia artística había estado predicando, tanto cuando estaba englobada en el ámbito de la Contrarreforma como fuera de ella. Algunos autores actuales han mostrado su preocupación por aislar los aspectos clásicos del Barroco de los del Renacimiento y defenderlo como estilo independiente, dotado de una estética, un desarrollo y unos objetivos, sino totalmente opuestos, sí diferentes a los renacentistas. Asimismo han procurado destacar la individualidad, tanto del Manierismo como del Rococó⁴.

En contra de lo que Baudelaire había expuesto, estos autores se niegan a aceptar el hecho de que el Rococó sea una continuación del Barroco⁵, planteando la teoría del *desvío calculado*, realmente interesante a la hora de hacer una valoración positiva de la tendencia rococó⁶. Entrada la centuria del 700 se dio un especial

2 Una etapa que por otro lado llegó con cierto retraso si se tienen en cuenta las cronologías manejadas por los estudiosos de la platería de otras provincias españolas como por ejemplo Cádiz, donde se encuadra el periodo rococó entre 1750 y 1780, vid. M. MORENO PUPPO, *La orfebrería religiosa del siglo XVIII en la Diócesis de Cádiz*, p. 60.

3 J. ALONSO BENITO, "El platero leonés Francisco del Real y la cruz procesional de Trovajuelo", *Estudios de platería. San Eloy 2002*, pp. 37-47.

4 P. MINGUET, *Estética del Rococó*, p. 36.

5 En este sentido lo planteado por Baudelaire tuvo muchos seguidores que postulaban por la inclusión del rococó dentro del Barroco tardío, aún durante la década de los 70 del siglo XX, vid. A. SHÖNBERGER, *El rococó y su época*, p. 148.

6 P. MINGUET, *Op. cit.*, La teoría del *desvío calculado* pretende profundizar en el hecho de que todos los artificios decorativos del rococó son parte de un espíritu estético totalmente calculado cuyo fin es el de producir una sensación de caos, riqueza y sensualidad sin llegar a dejar nada al azar.

desarrollo de la sensibilidad que predominaría por encima de lo puramente racional, un fenómeno para el que las diversas manifestaciones artísticas serían un terreno abonado. La majestuosidad fue desapareciendo para transformarse en una estética de detalles mucho más cercana al espectador y fiel imitadora de la naturaleza y de las escenas costumbristas. La valoración de los aspectos exteriores de las obras se alzaría como la condición más importante, haciendo prevalecer lo sensible frente a lo intelectual, una valoración que se vería siempre refrendada por un alto nivel de exigencias técnicas por parte de los artistas⁷.

Tras el gran desarrollo que el arte de la Contrarreforma había experimentado durante el siglo XVII, el sistema de transmisión ideológica no había cambiado. A pesar de que, con el paso del tiempo el espíritu contrarreformista había ido perdiendo adeptos y fuerza, la capacidad para inspirar piedad por medio de un arte melodramático, que se había amoldado al gusto rococó sirviéndose de medios de expresión propios del arte profano, seguía siendo efectiva, ya que el arte religioso había mantenido sus expectativas intactas de cara al devoto, aunque ya en esta época habría que situarlo a unos niveles de producción más bajos y menos ennoblecidos⁸.

Extensibles al Rococó, por otro lado, podrían ser las normas estilísticas que el Barroco había planteado como características estéticas del estilo: estallido de las estructuras, evanescencia en las formas, inestabilidad en los equilibrios y movilización del espacio⁹. Desde la perspectiva visual, una de las características que más llama la atención de las obras rococó es el abandono de los órdenes, una constante mantenida en las artes durante los años del Barroco y que, dependiendo de cada zona, en lo que a la platería se refiere, fue desapareciendo con la llegada de la segunda mitad del siglo XVIII. Si en arquitectura destacó el recogimiento del arte y su proyección hacia los interiores, en orfebrería se produjo el efecto contrario, el esplendor y el esparcimiento de una decoración repleta de sensualidad y pletórica de vida. Las piezas de orfebrería que siguieron los postulados de esta nueva corriente se caracterizaban por fluir sobre sí mismas eliminando los elementos de soporte y otros gestos arquitectónicos. La curvatura de sus detalles es esencialmente distinta a la de los tipos barrocos y su asimetría es, asimismo, diferente; cada pieza tiene la característica única de ser “unidad de mezcolanza”¹⁰.

La expansión del fenómeno rococó, concebido en Francia¹¹, y su éxito en la Península tiene mucho que ver con el definitivo asentamiento que fue experimentando el gusto de la corte francesa en estas tierras, en un momento en el que

7 A. SHÖNBERGER, *El rococó y su época*, pp. 19-46.

8 Condición aplicable al menos al campo de la arquitectura ya que el fenómeno experimentado por la escultura y la orfebrería, como se podrá observar, fue el contrario.

9 J. ROUSSET, *La literatura de la Edad Barroca en Francia*, p. 112.

10 M. MORENO PUPPO, *Op.cit.*, p. 57.

11 P. MINGUET, *Op. cit.*, p. 161.

España miraba a un horizonte próspero y daba la espalda a su pasado lastimoso¹². Según algunos historiadores del momento, al igual que en la mayor parte del territorio nacional, en la ciudad de León los últimos cuarenta años del siglo XVIII fueron un momento de bienestar general, con una economía saneada y una bonanza mercantil que tuvo reflejo directo sobre los diferentes aspectos de la vida cotidiana del núcleo urbano¹³.

Una vez tenidos en cuenta todos estos aspectos artísticos y sociales, cabe preguntarse si estos condicionantes fueron el desencadenante de la reacción experimentada por la platería leonesa durante las últimas décadas del siglo XVIII. No cabe duda de que, tal y como les había afectado la crisis regresiva del siglo XVII, lo mismo ocurriría en momentos de expansión económica por la misma razón que se exponía entonces, eran artistas que siempre dependieron del nivel económico de sus clientes, una clientela que, como se verá, no había cambiado de forma sustancial¹⁴. El desperezamiento que había aventurado durante la primera mitad del siglo la obra de otro importante platero llamado Antonio de Vega, se quedaría como un fenómeno de dimensiones bastante discretas frente a la forma de trabajar y el volumen de obras de un grupo de plateros que dominaron la escena leonesa durante más de cuarenta años en la segunda mitad de la centuria.

El concepto y la figura del platero habían ido cambiando con el transcurrir del periodo Barroco, con la promulgación de nuevas ordenanzas, como la del 28 de febrero de 1730¹⁵, y sobre todo tras la aparición de Joseph Tramullas y Ferrera y su libro *Prontuario y guía de artífices y plateros*, editado en Madrid en 1734. Las pragmáticas contra el lujo habían sido revisadas y mitigadas, provocando un aumento de las libertades para los plateros españoles a la hora de labrar, comprar y vender, aunque siempre bajo el respeto de la ley de los metales, que era conscientemente controlada para que no existiesen abusos. Este platero catalán se definía como artífice y escultor de oro y plata y propugnaba la idea de ennoblecer más el oficio de platero, para lo que estimaba como algo fundamental el que todos los artífices tuviesen altas nociones de dibujo, geometría, perspectiva y arquitectura; con una formación avanzada tanto en teoría como en práctica¹⁶. El libro en que exponía todas estas ideas era, en su parte practica, una obra notablemente influida por el *Quilatador* de Juan de Arfe, un conjunto de reglas en el que aparecían actualizados los datos sobre pesas y medidas que habían ido cambiando por exigencias de algunas leyes pragmáticas y otras ordenanzas, datos que volverían a ser

12 H. MORANT, *Historia de las artes decorativas*, p. 373.

13 M. RISCO, *Historia de la ciudad y corte de León y de sus reyes*, pp. 128-132.

14 J. ALONSO BENITO, "Aportaciones al estudio de la platería leonesa...", p. 63.

15 En ella se tipificarían como obligatorias las leyes sobre el marcaje de los metales y la necesidad de pasar un examen para alcanzar el título de maestro platero.

16 J. TRAMULLAS Y FERRERA, *Prontuario y guía de artífices plateros*, Madrid, 1734.

planteados unos años después en una obra de similares características desarrollada por A. Barba¹⁷.

Uno de los ejemplares de Tramullas llegó a León y se tiene la seguridad de que pasó por las manos de Antonio Rebollo, quizá el platero más dotado técnicamente de cuantos trabajaron en la ciudad de León durante el siglo XVIII¹⁸, pero debió de ser conocido por los demás artífices que se esforzaron no sólo en alcanzar altos niveles técnicos sino también en fomentar un aumento de los niveles de producción y plantear una mayor oferta a una clientela que respondió con una gran demanda de piezas. Para mantener en alza tanto los niveles de calidad como los de producción, los orfebres desarrollaron una doble vertiente estética que estuvo conviviendo durante al menos treinta años; por un lado una corriente de platería decorativa en la cual los elementos curvos del Barroco adquirirían una mayor importancia y las líneas fluidas y graciosas se tornaban más exuberantes bajo la mano del platero¹⁹, y por otra parte un destacado número de piezas dotadas de gran sencillez y elegancia, cuya característica principal sería su funcionalidad. Una vertiente más artística y otra más pragmática, las cuales, en convivencia, tendrían a sus figuras más representativas en Antonio Rebollo y Juan Pérez respectivamente.

Antonio Rebollo representa en la ciudad de León la vuelta definitiva del platero-artista frente al artesano, una condición que tras el Bajo Renacimiento había ido desapareciendo progresivamente del arte de la platería leonesa. Sus obras son la culminación del Barroco decorativo aplicado a esta disciplina artística y hoy en día se contemplan como las piezas de mejor calidad desarrolladas por este grupo de plateros activos durante el último tercio del siglo XVIII en la ciudad de León. Desplegó hasta las últimas consecuencias la casi ilimitada lista de posibilidades que el Rococó ponía a su disposición, mostrando un desarrollado sentido del decorativismo y la concentración ornamental, que iba argumentando sobre la base de temas tan característicos como la rocalla, las hojas de acanto y las conchas. Prácticamente a su altura, aunque con algunas diferencias, sobre todo en aspectos técnicos, estuvieron José Serrano y Francisco del Real, del que por desgracia se conservan muy pocas piezas²⁰.

Por su parte, Juan Pérez fue el artífice leonés más prolífico de los siglos del Barroco, con, al menos, setenta y ocho piezas marcadas. Fue el platero titular de

17 A. A. BARBA, *Arte de los metales en que ensaña el verdadero beneficio de los de oro, y plata por azogue, el modo de fundirlos todos, y como se han de refinar y apartar los unos de los otros*, Madrid, 1770.

18 En una de las primeras páginas del volumen que hoy se custodia en la Biblioteca Municipal de León, bajo un tachón, aún se puede leer: *Dn Antº Rº*. Suyo también fue otro libro del mismo autor, *Guía y desengaño de artífices plateros y marcadores de oro y plata*, editado en Barcelona durante el año 1743 y que también cuenta en una de sus primeras páginas con la inscripción de propiedad de Antonio Rebollo.

19 H. DE MORANT, *Op. Cit.*, p. 373.

20 J. ALONSO BENITO, "El platero leonés Francisco del Real...", p. 40.

uno de los primeros obradores de León que aplicó un sistema de producción protoindustrial a este tipo de manifestación artística, y lo hizo ofreciendo a sus clientes una notable variedad de modelos sencillos que gozaron de una gran aceptación y acabaron distribuyéndose por todos los rincones de la antigua Diócesis. Aunque también se le atribuyen algunas piezas con decoración rococó, en las que muestra un conocimiento más que suficiente de la temática y dominio de la técnica, su obra destaca más por la implantación de modelos muy funcionales en los que el torneado era la práctica que prevalecía.

En estos momentos, y dado el alcance que tuvo la platería rococó en todo el país, no resulta fácil determinar cuáles fueron las principales influencias que los plateros leoneses tuvieron en cuenta a la hora de sumarse, con el resto de los artífices de Castilla, a la moda rococó. Teniendo en cuenta que las primeras piezas de plata leonesas con decoración rococó aparecieron en la década de los sesenta, parte de las influencias pudieron llegar de la mano de los Crespo como representantes más punteros de la orfebrería salmantina ya desde el segundo cuarto del siglo XVIII, aunque lo más probable es que el influjo rococó llegase por medio de libros, grabados de piezas e incluso obras terminadas de los talleres cordobeses y madrileños, obradores gracias a los cuales el gusto rococó en la platería irradió a la mayoría de los puntos del estado español. Además, sabiendo que algunos de estos plateros tenían libros de orfebrería de su propiedad, es muy probable que conociesen este tipo de arte a través de algunos volúmenes y que fuesen elaborando los modelos que en ellos aparecían, sobre todo a partir de los años setenta de la centuria del 700.

Por último, cabe indicar que durante la segunda mitad del siglo XVIII son pocas las piezas leonesas que carecen de marca, un hecho que parece ser reflejo directo de alguna de las pragmáticas promulgadas desde la Corte como la del 8 de agosto de 1732, en la que se advertía sobre la obligatoriedad que tenían los plateros de marcar todas sus piezas con un punzón personal registrado y que, las que pesasen más de una onza, tendrían que ser llevadas al contraste municipal para que colocase en ellas también el punzón de la ciudad y el suyo propio²¹.

ANTONIO REBOLLO

Platero natural de Medina de Rioseco (provincia de Valladolid), hijo de Sebastián Rebollo Coronel y Teresa Delgado, llegó a la ciudad de León en torno a los años

21 J. TRAMULLAS Y FERRERA, *Guía y desengaño de artífices plateros...*, p. 22. El texto continúa de esta forma: [...] y ningun platero sea osado de aquí en delante de labrar ni labre plata de menos ley de la susodicha, ni de la vender ni trocar sin marcas, siendo piezas que se puedan marcar, so la pena contenida en la ley primera.

Aparte de esta Pragmática hubo otras leyes que pudieron incidir de forma más directa, al menos sobre los plateros de León, como por ejemplo la promulgada el 10 de marzo de 1771, fecha en torno a la que el marcaje en la ciudad comenzó a ser frecuente.

sesenta del siglo XVIII, ciudad en la que contrajo matrimonio con María Javiera Machado. Junto a ella tuvo tan sólo una niña llamada María y bautizada el 23 de julio de 1767 en la iglesia de San Martín²². Muerta su primera mujer, el 10 de noviembre de 1793 se casó con una jovencísima Antonia Gómez, huérfana, cuyos curadores le entregaron 25.000 maravedíes de dote²³.

Su primera vivienda conocida estuvo en la calle Cardiles, una casa perteneciente a la fábrica de la Catedral de León que el 9 de septiembre de 1767 ocuparía por un periodo inicial de nueve años al precio de 300 reales anuales²⁴, contrato que renovó el 1 de marzo de 1776 por otros nueve años²⁵. El 14 de marzo de 1772 tomó en arrendamiento otra estancia en la misma calle donde vivía por un periodo estipulado en ocho años a 250 reales anuales²⁶. Aunque él ya estaba viviendo en el tramo inicial de la calle de Platerías, el 26 de mayo de 1778 junto a Felipe Velasco negoció en régimen de alquiler una casa perteneciente a Diego Manuel Gutiérrez situada en la calle de Nuestra Señora del Mercado, por un periodo de dos años pagando anualmente 220 reales²⁷. Son tres pues las estancias que estaba ocupando por aquel entonces y, aunque suponemos que la tienda la tendría, como otros plateros, en la planta baja de su vivienda, parece bastante probable que alguno de los otros dos inmuebles lo utilizase como taller o almacén de platería.

Antonio Rebollo Coronel es el orfebre de la segunda mitad del siglo XVIII cuyas obras aparecen mejor documentadas, sobre todo en el Archivo Histórico Diocesano de León, hecho insólito si se tiene en cuenta que de la mayoría de los artífices plateros de este momento se conservan escasas anotaciones y contratos de piezas.

Aparte de los contratos referidos a piezas de plata, también se conocen documentos sobre la acogida de algún aprendiz del oficio, como en el caso de Andrés de Vega, el cual, sin llegar a finalizar su periodo de iniciación en el taller de José Serrano, el 18 de abril de 1774 se comprometió a servir en el obrador de Rebollo en condición de aprendiz durante dieciocho meses y una vez terminado este plazo, Rebollo lo mantendría en su obrador durante otros seis meses en condición de oficial asalariado, para perfeccionarle en su oficio y técnicas²⁸.

Durante el año 1769 se le encargó la compostura de las mazas y tarjetas de plata de los regidores de la ciudad²⁹. Poco después comenzaría a labrar una de sus piezas más interesantes y mejor ejecutadas, la custodia de sol que hoy se halla en la iglesia de San Martín de la ciudad de León, procedente de su aneja San Salvador de Palat de Rey. El 22 de noviembre de 1772 Antonio Fernández, mayordomo de la

22 A.P. San Martín, *Libro de bautizados n.º 9*, f. 275.

23 A.H.D.L., *Protocolo de Francisco Vallejo*, leg. 181, 3er reg., f. 102.

24 A.H.D.L., *Protocolo de Diego Ibáñez de la Madrid*, leg. 150, f. 469.

25 A.H.D.L., *Protocolo de Diego Ibáñez de la Madrid*, leg. 157, f. 50.

26 A.H.D.L., *Protocolo de Diego Ibáñez de la Madrid*, leg. 153, f. 61.

27 A.H.D.L., *Protocolo de Fernando de Villaconejil*, leg. 133, s./f.

28 A.H.D.L., *Protocolo de Francisco Rubio*, leg. 177, s./f.

iglesia de Palat de Rey, consiguió la licencia del capítulo ordinario eclesiástico del obispado de León necesaria para contratar a Antonio Rebollo, encargándole que labrase una nueva custodia para dicha iglesia. Para ello Rebollo realizó unas trazas sobre la petición realizada por el mayordomo que éste vio y dio por buenas. El peso del ostensorio quedó estipulado en setenta y cinco onzas de plata, para lo que le fueron entregados al platero un cáliz y una custodia, ambas alhajas viejas pertenecientes a Palat de Rey, estableciendo el precio de la hechura en 525 reales de vellón (el labrado de cada onza de plata a siete reales). Antonio Rebollo tendría que entregar la pieza finalizada durante el mes de marzo de 1773³⁰.

La cruz procesional de la localidad de Roderos le fue encargada a Rebollo el 10 de diciembre de 1774 por Pedro Gutiérrez, mayordomo de la iglesia de esta localidad. Anteriormente a la escritura del contrato, el platero había tratado directamente con el cura de Roderos la posibilidad de hacer una cruz procesional de plata con adornos de cobre sobredorado según una traza que le había presentado a dicho sacerdote. Conforme con el diseño el platero recibió setenta y cuatro onzas de plata con las que se puso a trabajar inmediatamente. En las condiciones del contrato se especifica que la cruz debía de albergar imágenes de los evangelistas, apóstoles y decoración de arbotantes, mascarones y serafines, y en el cuadrón del reverso tendría que labrar la imagen del Salvador, patrono de la iglesia de Roderos. El precio estipulado de la cruz sería de 1.500 reales para los materiales, 1.400 reales para el dorado de las piezas de cobre y 666 reales por el labrado de toda la pieza (nueve reales por cada una de las setenta y cuatro onzas empleadas), que harían un total de 3.566 reales de vellón. El plazo de entrega quedó fijado en el mes de abril de 1775³¹.

En 1777 Domingo Rodríguez, cura de la localidad de Aviados, le encargó a Antonio Rebollo la factura de una cruz procesional nueva para la iglesia de esta localidad leonesa. Para ello el platero realizó un dibujo de la cruz aprobado y firmado por el sacerdote y estipuló el precio de su hechura en 1.500 reales de vellón, que le fueron entregados el 20 de diciembre de aquel mismo año. La cruz que hoy en día se conserva en Aviados, contrastada por Diego Martínez, fue terminada y entregada por Antonio Rebollo a mediados del mes de febrero de 1778³².

El 12 de junio de 1782 le fue encargada la compostura de la cruz procesional de la iglesia de la villa de Cea, una cruz de cuatro kilogramos de peso que estaba en muy mal estado y que tendría que dar totalmente restaurada para finales del mes de septiembre de aquel mismo año³³.

29 A.H.M.L., *Acuerdos de la Junta de Propios y arbitrios de la ciudad de León*, s./f.

30 A.H.D.L., *Protocolo de Diego Ibáñez de la Madrid*, leg. 153, f. 359.

31 A.H.D.L., *Protocolo de Diego Ibáñez de la Madrid*, leg. 154, 2º reg. f. 335.

32 A.H.D.L., *Protocolo de Fernando de Villaconejil*, leg. 133, s./f.

33 A.H.D.L., *Protocolo de Diego Ibáñez de la Madrid*, leg. 163, f. 183.

Aunque no llegó a ocupar la plaza de fiel contraste de la ciudad, entre el 30 de diciembre de 1769 y la misma fecha de 1780 ostentó el cargo de veedor y examinador del arte de platería en el Ayuntamiento de León³⁴.

Su marca personal consiste en su apellido distribuido en dos líneas: REBO/LLO³⁵. Se han localizado un total de catorce piezas que ostentan este punzón distribuidas por toda la Diócesis de León: cálices en Becilla de Valderaduey, Alcedo de Alba y Sahechores; un copón en el Museo Catedralicio-Diocesano; cruces procesionales en Roderos, Aviados, Vegas del Condado y Mansilla de las Mulas; una custodia en la iglesia de San Martín; un hostiario en San Martín de la Falamosa, otro en Arcahueva; unas vinajeras y un juego de incensario y naveta en la Colegiata de San Isidoro.

Al contrario de otros casos conocidos, y a pesar de que Rebollo también trabajase algunos objetos que se podrían englobar dentro de la corriente purista que se desarrolló con bastante éxito durante el último tercio del siglo XVIII, las tipologías más significativas del arte de Antonio Rebollo son las de tradición decorativa rococó. Superando en este aspecto al propio Juan Pérez³⁶, Rebollo cubrió sus cruces procesionales con un denso manto decorativo, sobre el que desplegó todo tipo de técnicas (repujado, cincelado, grabado o fundido) ejecutadas en algunos casos con una precisión escultórica digna de los grandes maestros castellanos de su momento. Los instrumentos decorativos de los que hizo uso no tenían nada de particular dentro del marco estilístico del rococó, vegetación abundante y carnosa, rocalla, molduras repujadas en forma de “C” y “S”, veneras estilizadas, remates floridos, asas caladas de perfil sinuoso, tarjas y espejos mixtilíneos con el interior escamado, ángeles, querubines, apóstoles y otras figuras representativas de la vida y la pasión de Jesús. En lo que por otro lado destacó fue en la forma de utilizar todos estos elementos formando composiciones magistrales, cada una de las cuales suponía una escenificación íntegra de la gloriosa muerte del “Hijo del Hombre”, una representación sincopada y crepitante de toda la ampulosidad y el fervor barrocos contenidos en un sólo objeto. Su obra culmen en este sentido es la cruz procesional de Roderos, pieza simbólica en la desarrolló de forma apasionada los dictámenes de la doctrina cristológica de la salvación tan extendidos en el arte de los últimos años de la etapa rococó. A pesar de no ser tan

34 A.H.M.L., *Libros de acuerdos*, leg. 87.

35 A pesar de lo afirmado en anteriores publicaciones y tras el reciente descubrimiento de los contratos de obras recogidos en este estudio, se ha concluido que ésta se trata de la marca personal utilizada por Antonio Rebollo y no, como se había dicho, por Ventura Rebollo. Este último, padre del afamado Manuel Rebollo, que se sepa no tuvo marca personal; fue un platero poco conocido cuyo único mérito fue el de trabajar en la Catedral de León, hecho que dio pie al error de atribución cometido anteriormente. Vid. J. ALONSO BENITO y M^a V. HERRÁEZ ORTEGA, *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral y el Museo Catedralicio-Diocesano de León (siglos XVII-XX)*. León, 2001, pp. 60 y 144.

36 Cuya obra estuvo más bien centrada en la producción de piezas más funcionales que ostentativas.

brillante como la citada cruz, la custodia que le fue encargada para la iglesia de Palat de Rey destaca por mostrar de nuevo una técnica muy depurada, una combinación de los elementos más mesurada y una organización estructural innovadora y muy original.

Antonio Rebollo fue el platero del siglo XVIII cuya técnica alcanzó las más altas cotas de calidad en la ciudad de León, por encima de otros grandes artistas como Pérez o incluso Serrano que también aportaría alguna pieza dotada de gran nivel a este fructífero último tercio del siglo XVIII leonés.

CATÁLOGO DE PIEZAS

Pieza nº 1, CÁLIZ. Alcedo de Alba.

Material: Plata en su color.

Técnicas: Torneado.

Medidas: 23'8 cm. de altura, 14 cm. de diámetro en el pie y 7'5 cm. en la copa.

Marcas: REBO/LLO.

Cronología: Último tercio del siglo XVIII.

Estado de conservación: Bueno.

Pie circular con borde en talud, tiene una zona convexa grande y otra troncocónica de perfil cóncavo que peralta el astil iniciado por un sencillo tambor cilíndrico. Tras una escocia aparecen el nudo periforme y el cuello, alargado y moldurado en su tramo final. La copa tiene un filete que divide el espacio de la subcopa. Carece de decoración.

El pequeño tambor con el que se inicia el astil resta entidad a la última zona de la peana que en otros modelos de la época tenía un tamaño muy superior. En este caso la copa no describe ningún detalle fuera de lo normal.

Pieza nº 2, CÁLIZ. Sahechores.

Material: Plata en su color.

Técnicas: Torneado.

Medidas: 24 cm. de altura, 13 cm. de diámetro en el pie y 7'5 cm. en la copa.

Marcas: REBO/LLO.

Cronología: Último tercio del siglo XVIII.

Estado de conservación: Bueno.

Pie circular con un borde recto que se prologa en talud hasta alcanzar la primera zona convexa sobre la que se instala otra troncocónica. El astil tiene una escocia seguida de un nudo que, en este caso, es de jarrón alargado con toro superior. El cuello es un tramo moldurado de perfil cóncavo. La copa tiene una subcopa marcada por un filete y su labio superior muestra unos grados de abertura. Carece de decoración.

Aunque mantiene cierta deuda con alguno de los modelos diseñados por Juan Pérez, lo cierto es que Antonio Rebollo trabajó muchas de sus piezas de forma independiente dando soluciones morfológicas y estéticas que, si bien no llegaban a desvincularle por completo del momento estético dentro del cual desarrolló su obra, sí hicieron de ella algo más personal.

Pieza nº 3, CÁLIZ. La Milla del Río.

Material: Plata en su color.

Técnicas: Torneado.

Medidas: 23'6 cm. de altura, 13 cm. de diámetro en la base y 8'7 cm. en la copa.

Marcas: REBO/LLO.

Cronología: Último cuarto del siglo XVIII.

Estado de conservación: Bueno

Pie de sección circular dotado de borde recto y compuesto por una primera zona convexa y otra más corta y acampanada. En el astil, tras una escocia, se diferencia un nudo de jarrón notablemente abalaustrado, característica que se repite en el cuello. La copa muestra un filete demarcando la subcopa y, al igual que el resto de la pieza, carece de decoración.

Pieza nº 4, COPÓN. Museo Catedralicio-Diocesano de León.

Material: Plata en su color.

Técnicas: Torneado.

Medidas: 24 cm. de altura y 11 cm. de diámetro en el pie.

Marcas: León rampante coronado, MACHA/DO y REBO/LLO.

Cronología: Principios del siglo XIX.

Estado de conservación: Bueno.

Publ.: J. ALONSO BENITO y M^a V. HERRÁEZ ORTEGA, *Op. cit.*, p. 136.

Pie de sección circular con borde en talud y una sola zona troncocónica de perfil convexo. El astil, tras dos escocias, tiene un nudo troncocónico invertido y un cuello moldurado por otras dos escocias sobrepuestas. La copa es lisa y tiene una tapa convexa rematada por una cruz plana.

Esta pieza fue labrada a principios del siglo XIX por el platero Antonio Rebollo dentro de un gusto casi neoclásico bastante alejado de la corriente rococó en la que se confirmó como artista³⁷.

37 En contra de lo expuesto en una anterior publicación donde asegurábamos que se trataba de un copón labrado por Ventura Rebollo. Vid. J. ALONSO BENITO y M^a V. HERRÁEZ ORTEGA, *Op. cit.*, p. 136.

Pieza nº 5, CRUZ PROCESIONAL. Roderos (láms. 1 y 2)

Material: Plata en su color y cobre sobredorado.

Técnicas: Repujado, cincelado, fundido y grabado.

Medidas: 94 cm. de altura y 61x52 cm. en el árbol.

Marcas: León rampante coronado, DIO/MRZ y REBO/LLO.

Cronología: 1775.

Estado de conservación: Bueno.



Cruz procesional con pie compuesto por un cañón y una macolla. El cañón está grabado con *ces*, flores y rocalla, y en su último tramo muestra una esfera achatada que alberga seis querubines aplicados. La macolla se organiza mediante un cuerpo central de sección hexagonal con dos casquetes de perfil sinuoso. Aparte de un primer manto de decoración grabada a base de elementos vegetales combinados con rocalla, estos tres cuerpos muestran una gran densidad de elementos ornamentales aplicados, realizados con bronce sobredorado. En el casquete inferior destacan seis querubines aplicados con sus alas cruzadas por delante, cuyo cuerpo alargado recuerda en cierta manera a figuras como las de los hermes-

estípite que se pueden encontrar en algunos retablos contemporáneos a esta cruz³⁸. El cuerpo central, de sección hexagonal, muestra un apostolado a base de figuras aplicadas, repartido entre cada uno de los seis espacios creados por otras tantas ampulosas asas en las que se funden querubines de varios tamaños y motivos vegetales retorcidos, aderezado todo ello con grupos y ribetes rocallosos. El casquete superior aparece también recorrido verticalmente por seis asas caladas que se completan con apliques de formas rocallosas, situados por encima de cada uno de los seis frentes del cuerpo anterior. El empuñadura muestra una pareja de querubines aplicada.

El árbol es una cruz latina de brazos planos con expansiones en los extremos, ráfagas en las potencias y florones de rocalla como remate en los extremos de los brazos. Dentro de una decoración absolutamente flameante aparecen integrados elementos vegetales, rocalla y figuras humanas. Las expansiones de los brazos muestran, por el anverso al Padre Eterno, la Virgen María, San Juan y María Magdalena; por el reverso los cuatro evangelistas con sus símbolos parlantes y en el centro el Padre Eterno de nuevo. Por el anverso, un Crucificado agonizante muestra el clímax patético alcanzado por este tipo de complicadas estructuras; su cuerpo arqueado y pulido alcanza el expresionismo máximo en un rostro pletórico de clamor sordo. Tras el Crucificado, en la placa que forma el cuadrón, aparece una representación grabada de Jerusalén.

Pieza nº 6, CRUZ PROCESIONAL. Vegas del Condado

Material: Plata en su color y cobre sobredorado.

Técnicas: Repujado, cincelado, fundido y grabado.

Medidas: 73 cm. de altura total y 55x44 cm. en el árbol.

Marcas: REBO/LLO

Cronología: Años 70 del siglo XVIII.

Estado de conservación: Muy deficiente, ha perdido el cañon del pie, dos de las ráfagas de las potencias y muchos apliques.

Macolla muy voluminosa formada por un cuerpo central de sección cuadrangular con casquetes esféricos. Los tres cuerpos muestran un amplio repertorio de detalles decorativos, de entre los que destacan en el casquete inferior cuatro querubines de bulto completo que coinciden con las esquinas del cuerpo intermedio. Cada una de las cuatro caras de este cuerpo central muestra un evangelista aplicado bajo el arco mixtilíneo que está grabado sobre el propio frente. Las

38 Aparte de encontrar este tipo de decoración en época rococó también aparece encuadrada como elemento ornamental dentro de otras corrientes artísticas como lo fue la del Manierismo; de hecho, este caso particular recuerda en gran medida a la parte inferior de los púlpitos de la Catedral de Santiago de Compostela realizados por Bautista Celma durante el último tercio del siglo XVI. Vid. M. D. VILA JATO, *Escultura manierista*, Santiago de Compostela, 1983, p. 174, lám. 10.

esquinas aparecen decoradas con el mismo tipo de asa calada que poseía la cruz de Roderos. Sobre el entablamento superior hay aplicadas cuatro veneras de tipo rocalloso, dejando el casquete superior con tan sólo la decoración grabada distribuida por toda la estructura.

La cruz es latina, con brazos planos que se ensanchan en los extremos para acoger medallones circulares, tiene ráfagas en las potencias y remates vegetales planos, que tan sólo conserva en el ensanchamiento del brazo superior. La iconografía referida a los personajes es la misma que en el ejemplo de Roderos: por el anverso el Padre Eterno, Virgen María, San Juan y María Magdalena y por el reverso los cuatro evangelistas. En los cuadrones, por el anverso tiene una placa con la representación repujada de la ciudad de Jerusalén y por el reverso la imagen bien trabajada de Santo Domingo. El Crucificado, aunque dotado de un buen estudio anatómico, no goza de la expresividad demostrada en otras obras del mismo autor.

Manteniendo un toque de calidad que caracterizó la mayor parte de su obra, Antonio Rebollo debió de labrar esta cruz en torno a la década de los 70 del siglo XVIII, misma fecha en que estaba labrando la pieza de Roderos.

Pieza nº 7, CRUZ PROCESIONAL. Mansilla de las Mulas

Material: Plata en su color y cobre sobredorado.

Técnicas: Grabado, cincelado y fundido.

Medidas: 74'5 cm. de altura total y 44'5x34'2 cm. en el árbol.

Marcas: León rampante coronado, MACHA/DO y REBO/LLO.

Cronología: Principios del siglo XIX.

Estado de conservación: Deficiente, le falta una ráfaga de las potencias y varios remates de los brazos.

Cruz procesional con pie dotado de cañón liso y macolla de corte cuadrado, casi cúbica, que está formada por un cuerpo central y dos casquetes de perfil sinuoso. El cuerpo inferior muestra cuatro apliques de hojas de acanto en las zonas que coinciden con las esquinas del tramo inmediatamente superior, acompañadas por composiciones de rocalla y *ces* que aparecen grabadas en los espacios generados por estos apliques. Cada una de las cuatro caras del cubo central alberga una pequeña hornacina con imágenes de apóstoles aplicadas en su interior. Flanqueando estas hornacinas se disponen grabados muy sencillos de flores y *ces* vegetales y en las esquinas achaflanadas de este cuerpo aparecen instaladas asas caladas también de origen vegetal que entroncan con los apliques del cuerpo superior. En éste, además de las asas, aparecen instalados cuatro apliques, uno encima de cada cara del cuerpo anterior, fundidos con molde, con una venera en el centro y ritmos vegetales retocados con cincel.

El árbol de la cruz rompe con todos los esquemas de la platería rococó leonesa. Se trata de una cruz latina de brazos planos, ensanchamientos en los extremos,

cuadrón circular, ráfagas en las potencias y remates fundidos en los cabos de la pieza. El motivo decorativo central de los brazos vuelve a ser el espejo rectangular, tal y como ocurría durante el primer cuarto del siglo XVIII, aunque en este caso se muestra más purista, careciendo de decoración grabada. Los extremos de los brazos tan sólo presentan un rectángulo perpendicular a la dirección del brazo, sin ningún tipo de figuración. Aparte de los apóstoles de la macolla, las únicas imágenes que aparecen figuradas en la pieza son, en el reverso del cuadrón la efigie de San Martín y en el anverso un Crucificado dotado de muy buena técnica, definición muscular y rostro agonizante.

Se trata de una cruz realizada por Antonio Rebollo en su última época creativa. Con la aparición de este tipo de obras se ponen de manifiesto los cambios que sufrió el gusto de este platero a lo largo de su amplia producción. Aunque resulta una pieza sospechosa no parece tratarse de una cruz reutilizada, ya que la marca de Rebollo aparece impresa tanto en el pie como en el árbol. Además, conociendo las obras de principios del siglo XVIII, momento en el que se trabajaban este tipo de cruces, hay ciertas diferencias estéticas que indican la posterior factura de esta obra.

Pieza nº 8, CUSTODIA DE SOL. Iglesia de San Martín, León (láms. 3 y 4)

Material: Plata en su color con detalles sobredorados.

Técnicas: Cincelado, repujado y fundido.

Medidas: 70 cm. de altura, 24 cm. de diámetro en el pie y 18'5 cm. en el sol.

Marcas: León rampante coronado, DIO/MRZ y REBO/LLO.

Cronología: 1773.

Estado de conservación: Bueno.

Custodia con pie de sección mixtilínea y pequeño borde recto que da paso a una primera franja cóncava decorada con algunos elementos sobredorados. El cuerpo principal de la peana aparece tras una serie de molduraciones, es convexo y su campo decorativo está dividido en tres amplios espacios ocupados por composiciones repujadas con un espejo ovalado central rodeado de tallos en forma de "C", tarjas, rocalla y elementos vegetales dotados de una organización y una técnica de contornos suaves que resulta absolutamente exquisita. Alternándose con estos tres espacios aparecen otras tantas franjas de separación, sobre las que se instalan tres querubines de bulto completo con sus alas plegadas por delante. El astil está formado por un solo cuerpo de sección mixtilínea (triangular con las esquinas planas y los lados convexos), en cuyo centro aparece destacado un tramo a manera de nudo con cabezas de querubín aplicadas en los frentes cortos y formas rocallosas en los flancos cóncavos. El tramo final del astil está diseñado a manera de columna, por lo que aparece culminado con un capitel que da paso a dos querubines contrapuestos y, fundidos a ambos lados, otros dos querubines de cuerpo completo que sostienen con una mano la palma del martirio y con la otra



hacen ademan de soportar el sol bajo el cual están instalados. El viril rodea su parte interior con un amplio cerco repujado con motivos de aspecto nuboso, en el que aparecen distribuidos apliques dorados de querubines, espigas y racimos de uvas, dominado todo ello por la figura del Padre Eterno, colocada en la parte más alta de esta moldura. El sol que mana desde el interior del cerco aparece como un magnífico resplandor que alterna ráfagas de plata en su color con otras de plata sobredorada. Como vendrá siendo habitual a lo largo del periodo rococó, una cruz de origen vegetal peraltada mediante algunos cuerpos remata la custodia en su punto más elevado.

El resultado que hoy se puede admirar es una pieza de excelente factura, innovadora y plenamente rococó en una fecha ciertamente temprana en relación con la madurez demostrada por este artista.

Pieza nº 9, CUSTODIA DE SOL. Roderos

Material: Plata en su color.

Técnicas: Torneado, grabado, cincelado y fundido.

Medidas: 48 cm. de altura, 16'4 cm. de diámetro en el pie y 23'2 cm. en el sol.

Marcas: REBO/LLO.

Cronología: Último cuarto del siglo XVIII.

Estado de conservación: Bueno.

Pie circular con borde recto constituido por un solo cuerpo de perfil convexo y zona troncocónica final que plantea un amplio campo dispuesto para acoger una decoración a base de ces y rocalla organizada por cuatro tondos cuadrilobulados en los que se alternan los temas del racimo de uvas y las espigas.

El astil presenta un nudo similar al que poseía la custodia de San Martín, en este caso constituido por un bulbo en torno al cual se disponen tres querubines cincelados con sus alas plegadas en el frente. El enmangue, moldurado por diversos cuerpos, presenta otra pareja de querubines que ladean sus cabecitas y extienden sus alas en ademán de soportar el sol que aparece instalado sobre ellos. El cerco del viril es de corte mixtilíneo y presenta cuatro apliques de querubines en su recorrido. Por su parte exterior aparece una banda nubosa de la que parten las escasas ráfagas que constituyen los resplandores del sol. Como remate aparecen un querubín, una cruz fitomorfa y una paloma, los tres elementos superpuestos los unos sobre los otros.

Antonio Rebollo labró esta custodia en una fecha cercana a la de la factura del ostensorio de la iglesia de San Martín. Aunque menos elaborada, en esta pieza también puso de manifiesto su facilidad para componer obras de todo tipo y su capacidad a la hora de aplicar con acierto diferentes técnicas.

Pieza nº 10, HOSTIARIO. San Martín de la Falamosa.

Material: Plata en su color.

Técnicas: Fundido.

Medidas: 17'5 cm. de altura y 9 cm. de diámetro.

Marcas: León rampante coronado, DIO/MRZ y REBO/LLO.

Cronología: Entre 1771 y 1788.

Estado de conservación: Bueno.

Caja cilíndrica peraltada por tres volutones fundidos con molde y aplicados a su base. La tapa muestra una pestaña larga y dos zonas convexas rematadas por un crucifijo de sección circular. Carece de decoración. Se trata de una de las obras más sencillas que se conservan con el punzón de Antonio Rebollo, posiblemente un hostiario de los que vendía en su tienda sin necesidad de encargo.

Pieza nº 11, HOSTIARIO. Arcahueja.

Material: Plata en su color.

Técnicas: Fundido.

Medidas: 15'5 cm. de altura y 10 cm. de diámetro.

Marcas: León rampante coronado, MACHA/DO y REBO/LLO.

Cronología: Principios del siglo XIX.

Estado de conservación: Bueno.

Caja hemisférica peraltada por tres patitas vegetales fundidas con molde. La tapa es cónica y está rematada por un sencillo crucifijo, también fundido. Una obra del taller de Antonio Rebollo bastante sencilla y dotada de muy pocos detalles.

Pieza nº 12, INCENSARIO. Colegiata de San Isidoro, León.

Material: Plata en su color.

Técnicas: Grabado, fundido y calado.

Medidas: 25'3 cm. de altura y 8'7 cm. de diámetro en el pie.

Marcas: León rampante coronado, MACHA/DO y REBO/LLO.

Cronología: Principios del siglo XIX.

Estado de conservación: Bueno.

Pie de sección circular dotado de un pequeño borde en talud y una zona convexa decorada con un amplio ribete de rocalla que lo rodea. La cazoleta, que describe una hemisfera bastante abullonada en su parte inferior, tiene su campo decorativo dividido en tres espacios, en función de otras tantas hojas de acanto aplicadas a ella, con decoración grabada de composiciones en las que se mezclan tarjas informes rodeadas de rocalla y flanqueadas por tallos en forma de "C" ataviados con algunas hojas. El cuerpo de humos es un tronco de cono que

describe un perfil notablemente cóncavo. Las mismas hojas de acanto que dividían el espacio decorativo en la cazoleta vuelven a aparecer aquí aplicadas verticalmente, flanqueando tres paneles en los que el porcentaje de zona calada ha disminuido mucho con respecto a otros ejemplos. Los elementos decorativos grabados en estos paneles siguen siendo básicamente rocalla y tallos vegetales. La linterna también es troncocónica, dividida en varias zonas muestra tres apliques de querubines fundidos con molde³⁹.

Antonio Rebollo, aún en sus últimos años, seguía firmando piezas bastante interesantes que, si bien técnicamente no estaban a la altura de las cruces que labró en los años setenta, seguían destacando en líneas generales dentro de la producción artística de la ciudad de León.

Pieza nº 13, NAVETA. Colegiata de San Isidoro, León. (lam. 5)

Material: Plata en su color.

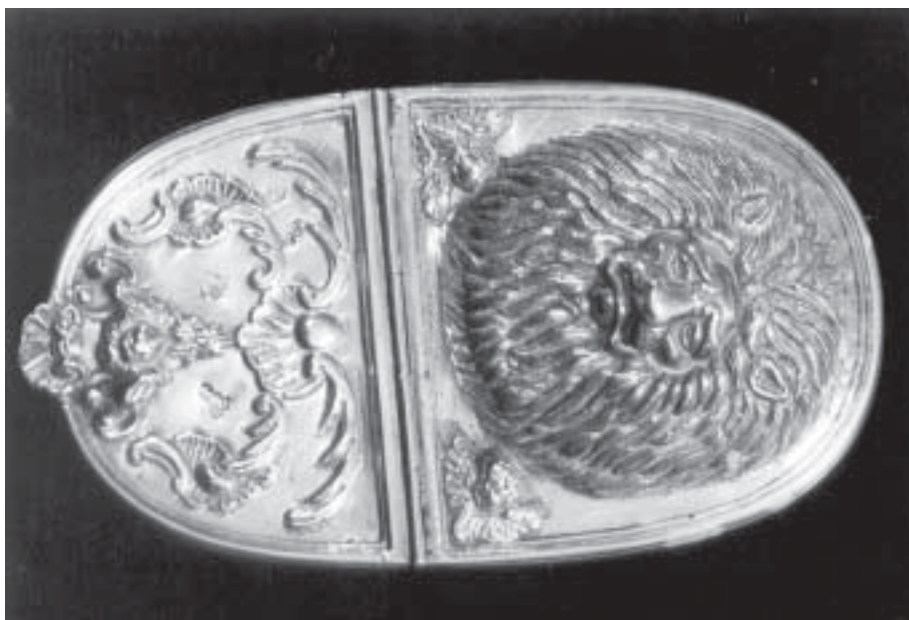
Técnicas: Grabado, repujado y fundido.

Medidas: 11 cm. de altura, 9'5 cm. de diámetro en el pie y 19x10'2 cm. en la nave.

Marcas: León rampante coronado, MACHA/DO , REBO/LLO y dos gallos.

Cronología: Principios del siglo XIX.

Estado de conservación: Bueno.



³⁹ Ciertos plateros de la diócesis de Astorga siguieron modelos muy semejantes a algunos de los que estaban trabajándose en los obradores de la capital leonesa. Vid. A. M^a GIRÓN ARJONILLA, "Miguel Enríquez del Ajo, platero berciano del último cuarto del siglo XVIII", p. 43.

Una naveta con pie circular de borde recto, completada por una zona de perfil sinuoso que avanza hasta la parte inferior de la nave. En una primera zona muestra algunas flores grabadas y en el tramo troncocónico del final aparece en disposición vertical una banda de hojas lanceoladas. La nave es de sección ovalada y no representa la típica morfología de barco. El casco inferior tiene grabados vegetales más bien sencillos con flores y alguna guirnalda, decoración completada en su extremo superior por una banda de gallones repujada. La tapa muestra una decoración repujada muy poco densa, a base de tallos de palma y brotes rocallescos y, en su parte delantera, un aplique de rocalla fundido con molde seguido de un querubín. La parte posterior es la que más llama la atención por albergar una gran cabeza de león repujada con abundante melena y rostro manso y muy expresivo, acompañada tan sólo en las esquinas por dos apliques más de querubines.

Si el incensario se distingue por su aceptable técnica y su curioso acabado, en este caso la naveta destaca por la imponente cabeza de león repujada en su superficie. Recuerda a los prótomos y mascarones de diversos animales y seres fantásticos utilizados como decoración durante ciertas fases del Renacimiento en algunas piezas de orfebrería y que sin duda estos orfebre llegaron a conocer de primera mano⁴⁰. Como en otras ocasiones Antonio Rebollo manifestaba en esta pieza el alarde técnico que le distinguió de otros plateros de su momento. Por otro lado, la incógnita que rodea a esta pieza es la aparición de dos gallos junto a las marcas de Machado y Rebollo; es la única pieza que alberga estos punzones y se desconoce por completo su procedencia y significado⁴¹.

Pieza nº 14, VINAJERAS CON BANDEJA Y CAMPANILLA. Colegiata de San Isidoro, León.

Material: Plata en su color..

Técnicas: Cincelado, repujado y fundido.

Medidas: 30'3x21'5 cm. en la bandeja, 12 cm. de altura en la campanilla y las vinajeras 12'1 cm. de altura y 5 cm. de diámetro en el pie.

Marcas: León rampante coronado, DIO/MRZ y REBO/LLO.

Cronología: Entre 1771 y 1788.

Estado de conservación: Bueno.

Bandeja de proyección ovalada con su perfil recortado mediante círculos inconclusos y motivos de trifolias en los lados cortos. Tanto la orilla como el asiento

40 Un interesante ejemplo aparece en la naveta de la sacristía mayor de la Catedral de León, vid. J. ALONSO BENITO y M^a V. HERRÁEZ ORTEGA, *Op.cit.*, p. 79, láms. 12 y 13.

41 Aunque aun no se puede confirmar este dato no parece descabellado pensar que, dado que el gallo es el animal simbólico de la Real Colegiata leonesa, este sello podría servir para marcar las obras propias de San Isidoro. Este supuesto se podría confirmar si se conociesen más casos similares aunque, de entre el magnífico tesoro isidoriano, no se ha conservado ninguna otra obra con este distintivo.

presentan composiciones repujadas a base de tallos de acanto y flores de cuatro pétalos, organizados simétricamente en torno a los cercos dispuestos para acoger las vinajeras y la campanilla. Las vinajeras son bastante sencillas y sólo muestran como curiosidad un labrado octogonal en las zonas convexas del pie y la tapa. Sus cuerpos con lisos y con perfil sinuoso. La campanilla está torneada con algunas franjas y listeles en su faldón.

** ** *

La etapa rococó supuso la época de mayor esplendor para la platería leonesa desde la segunda mitad del siglo XVI. Durante los años englobados en este periodo coinciden en varios de sus orfebres las cualidades de productividad y calidad más altas de los siglos de Barroco en la ciudad de León. En este sentido cabe destacar respectivamente el cuantioso número de obras realizadas por Juan Pérez y la cualificación de Antonio Rebollo. Las tiendas se ampliaron y la producción se convirtió en algunos casos en un fenómeno cercano al industrial, dándose la poca habitual coincidencia de dos plateros de renombre trabajando en un mismo taller y marcando obras con sus respectivos punzones personales.

DOCUMENTACIÓN ASOCIADA A LA OBRA DE REBOLLO

1772, noviembre, 22. León.

Antonio Rebollo, platero y vecino de la ciudad de León, mediante una escritura de contrato se compromete a realizar una custodia de sol de plata para la iglesia leonesa de San Salvador de Palat del Rey.

A.H.D.L., *Protocolo de Diego Ibáñez de la Madrid*, leg. 153, f. 359.

En la ciudad de Leon a veinte y dos dias del mes de noviembre de mil setecientos setenta y dos, ante mi el escribano y testigos, parecieron Antonio Rebollo, de arte y exercicio de platero, como principal y don Jose Antonio Ibañez, vecino de esta ciudad, como su fiador y principal pagador [...], y dijeron que por Antonio Fernandez, mayordomo actual de la iglesia parroquial de San Salvador de Palatt del Rey de ella, se consiguio licencia del capitulo ordinario ecclesiastico de este obispado para hacer se fabricase un viril decente de plata para el huso en las funciones de dicha iglesia, fundiendo para ello el que tenia y un caliz, una y otra alajas de fabrica muy antigua que por serlo no se usaban, cuia obra se habia de ejecutar con intervencion del parnacho de dicha iglesia, y que habiendola tenido, don Miguel Alonso Averi, que lo es al presente, este y dicho mayordomo, trataron con el expresado Antonio Rebollo, ottorgante, para que hiciese la traza y, con efecto, executo la que, firmada del dicho don Miguel, referido don Jose, exivieron y rubrique yo dicho escribano para, conforme a ella, hacer dicho nuevo viril y confe-

renciado, teniendo la presente en el asunto resolvieron se ejecutase, segun ella, dicho viril con las condiciones y trattados que son a saber: que el viril se ha de ejecutar por el expresado Rebollo según la apuntada traza, con el arte y primor que demuestra, de plata de la mejor calidad, cinceladas las piezas que lo requieran y al descubierto las que según el se demuestran, bien acabado y bruñido que su peso no ha de exceder de sesentta y cinco onzas, que por la hechura y cinceladura de cada una se le hayan de pagar siete reales de vellon sin que pueda pedir mejora alguna ni exceder en dicho peso, y en las que exceda no ha de llebar ni poder pedir cosa alguna, salvo que sean dos o tres onzas y no mas, y siendo de menos tampoco ha de pedir nada: que ha de recibir dicho viril y caliz viejo y el pesso que ttuviesen se ha de tener presente para el de dicho viril e importe de hechuras, y lo que excediese a de volver y satisfacer a dicho mayordomo, a razon de veinte reales la onza y al mismo precio por el contrario, si no alcanzase para la nueva fabrica y hechuras de le ha de pagar por aquel a dicho Rebollo el exceso. Que dicho viril le a de dar concluido en todo el mes de marzo del año proximo venidero de setenta y tres a vista de peritos que le cotejen con la dicha traza que ha de obrar para la fabrica en poder de dicho Rebollo, que para ello la ha de manifestar e inmediatamente a la entrega del viril a de pagar el exceso de dicha plata, o se le ha de pagar a el lo que resultare según lo dicho, no alcanzando a cubrir el peso del viril e importe de las hechuras la que se le entregue; que tengan accion dicho cura y mayordomo a poder contrastar dicho viril, y por la declaracion del contraste se a de pagar lo que este declarase faltar en la calidad de la plata [...]. Y a consecuencia del contrato, en presencia de mi el escribano y testigos de esta escritura, los dichos cura y mayordomo dieron y entregaron a los expresados Antonio Rebollo y Jose Antonio Ybañez los dichos viril y caliz antiguo y habiendolos pesado, las piezas que contienen en si de plata se hallo a ascender a noventa y nueve onzas y quarta de dicha especie, las que recibieron Rebollo e Ybañez, pasandolas a su poder de que yo el escribamno doy fe [...], y asi lo dijeron y otorgaron ante mi, dicho escribano, y testigos, en dicha ciudad, dicho mes y año [...].

Antonio Rebollo
(rúbrica)

1774, diciembre, 10.

Contrato otorgado entre Antonio Rebollo, platero y vecino de la ciudad de León, y Pedro Gutiérrez, mayordomo de la iglesia de la localidad de Roderos, en el que Rebollo se compromete a labrar una cruz procesional de plata para la parroquia de dicho lugar.

A.H.D.L., *Protocolo de Diego Ibañez de la Madrid*, leg. 154, 2º registro, f. 335.

En la ciudad de Leon a diez dias del mes de diciembre de mill setecientos setenta y quatro años, ante mi el escribano del numero maior y testigos, parecieron,

Antonio Rebollo, artifice platero, como principal y Gregorio Huerto, vecinos de esta ciudad, como su fiador y principal pagador [...], de la una parte, y de la otra Pedro Gutierrez, vecino del lugar de Roderos y mayordomo de su iglesia parroquial. Dijeron que por don Santiago Lagartos, su cura, y dicho mayordomo se trato con el espresado Rebollo de que este avia de hacer y executar una cruz de plata y sobrepuestos de cobre dorados a fuego para el servicio de la iglesia de dicho lugar y con efecto, para dar principio, se le entregaron setenta y quatro onzas de plata que tiene trabajadas y con arreglo a la traza que firmaron dicho cura y artifice, y ahora para seguir han tratado de hazer la correspondiente obligacion que es en la forma siguiente:

1º Que dicha cruz se ha de efectuar por el dicho Rebollo arreglada a dicha traza examinada por el contraste de esta ciudad y el peso a de ser de cien onzas poco mas o menos, mas los sobrepuestos según demuestra dicha traza, que ha de llevar evanxelistas, apóstoles, arbotantes, imagenes y mascarones, serafines, en el vaynero y el alma de la manzana, crucifijo al reverso, el Salvador patrono de dicho lugar, han de ser de cobre dorado a fuego de buena calidad, y todos han de pesar ciento y veinte onzas poco mas o menos.

2º Que el oro que se gaste en el dorado de dichas piezas se ha de pagar según regularizacion y tasacion de peritos del arte nombrados de cada parte y tercero en discordia, y lo mismo la entrega de la cruz en el total de su obra.

3º Que por cada onza de trabajo asi de plata como de cobre se ha de satisfacer a dicho Rebollo nueve reales de vellon, ademas del dicho dorado que la libra de cobre se le ha de pagar a ocho reales libra, y la onza de plata de aumento se le ha de pagar a veinte reales fuera de dichas echuras.

4º Que para el dia catorce del que corre se han de pagar y satisfacer a dicho maestro Rebollo mil y quinientos reales para la plata y demas materiales que tiene que utilizar para dicha obra, y para el principio del proximo año de setenta y cinco, hechas dichas piezas de bronce, se le han de dar y satisfacer mil y quatrocientos reales de vellon para su dorado.

5º Que dicha cruz la ha de entregar en la forma combenida el mes de abril de dicho año proximo de setenta y cinco, y la total paga de todo el resto se la ha de azer a dicho Rebollo puesta como las antecedentes cantidades, en esta ciudad, su casa y poder, para el dia de San Juan de junio de dicho año, pena de execucion y costas de la cobranza, en todo lo qual se han conformado y combenido por lo que a su cumplimiento se obligan unos y otros respectivamente con sus personas [...].

*Antonio Rebollo
(rúbrica)*

1777, diciembre, 20. León.

Carta de pago expedida a petición de Domingo Rodríguez, cura de la localidad de Aviados, en relación a la paga de 1.500 reales de vellón que le estaba debiendo a

Antonio Rebollo, platero y vecino de la ciudad de León, por una cruz procesional de plata que el orfebre estaba labrando para la iglesia de esta localidad leonesa.

A.H.D.L., *Protocolo de Fernando de Villaconejil*, leg. 133, s./f.

Sepase que yo Antonio Rebollo, vecino de esta ciudad de Leon, maestro platero en ella, otorgo que confieso haber recibido de mano de don Domingo Rodriguez, cura del lugar de Aviados, unmil quinientos reales de vellon por cuenta de el ymporte y echuras de una cruz de plata que estoy fabricando y me tiene encargada con arreglo a la traza y condiciones que fueron estipuladas y tengo manifestadas en mi declaracion jurada, dada con mandato de los señores provisoros de este obispado, cuya traza obra en mi poder firmada por el dicho don Domingo y es para la yglesia parroquial de dicho lugar, la qual e de dar fenecida y acabada según dicha traza y condiciones para mediados del mes de febrero proximo venidero de mil setecientos setenta y ocho, sin falta, disminucion ni menoscabo en su hechura, calidad de plata y dorados, perfeccion y lucimiento, según el arte y a vista y reconocimiento del contraste y maestros de el y satisfaccion del dicho cura, según asi lo tenemos estipulado, y de la referida cantidad de los unmil y quinientos reales referidos que me doy por entrego, contento y satisfecho a mi voluntad, y doy en favor de dicho cura la carta de pago y finiquito en forma [...], y asi lo otorgaron ante mi el escribano a veinte de diciembre de mil y setecientos y setenta y siete [...].

Antonio Rebollo

(rúbrica)

1782, junio, 12. León.

Antonio Rebollo, platero y vecino de la ciudad de León, se compromete con Agustín Fernández a hacer una compostura en la cruz procesional de la parroquia de Santa María de Cea, lugar del cual era cura este último.

A.H.D.L., *Protocolo de Diego Ibáñez de la Madrid*, leg. 163, f. 183.

En la ciudad de Leon a doce de junio de mil settecientos ochenta y dos años, ante mi el escribano y testigos, parecieron Antonio Rebollo, maestro platero, como principal y don Santiago Gonzalez, vecinos de esta ciudad, como su fiador y principal pagador [...], dijeron que dicho Rebollo en los nueve de julio del año proximo pasado de ochenta y uno recibio de don Agustin Gonzales, cura de la parroquial de Santa Maria de la villa de Zea, una cruz de plata de dicha parroquia para componerla y renovarla en todo lo que necesite, que la plata de que se compone peso en limpio ciento treinta y ocho onzas y doce adarmes, cuya compostura se ha de reducir a todo lo que para su uso y seguridad necesite, añadiendo el bruñido de toda ella, y al presente se le ha pedido por dicho cura le de seguridad de responder por dicha cruz, importe de la referida plata y de darla compuesta en el plazo y tiempo que han estipulado, y en efecto para ello confieran dichos otorgantes el

recibo de la referida cruz, del expresado peso de ciento treinta y ocho onzas y doce adarmes de plata en limpio del dicho cura y se obligaron a darla compuesta y bruñida para fin de septiembre de este presente año de la fecha, y de lo contrario volver dicha cruz o el importe de las expresadas ciento treinta y ocho onzas y doce adarmes de plata y el de la echura de ella, según regulacion de peritos, pagandosele por el dicho cura el importe de la compostura en dicho primer caso, según tambien regulacion de peritos cuando no haya conformidad de partes [...].

*Antonio Rebollo
(rúbrica)*

Plata al servicio real: la mesa de Felipe II

LETIZIA ARBETETA MIRA

Fundación Lázaro Galdiano

El presente trabajo, forzosamente breve, pues el tema podría constituir una monografía por sí mismo, es complemento de otro, que posiblemente haya visto la luz pública en el ámbito francés cuando el lector alcance a ojear estas páginas impresas. Ambos tratan del uso de los objetos, en este caso ajuares creados por los plateros de oro y plata, a veces enriquecidos con gemas, piedras duras y otros materiales nobles, todo ello destinado a la elaboración y consumo de la comida del monarca durante el reinado de Felipe II, con referencias a la ceremonia seguida en tiempos de su padre, Carlos I, y noticias sobre algunas piezas de su época, que el Rey Prudente conservó hasta su fallecimiento.

Siguiendo la abundante documentación proporcionada por los inventarios realizados a la muerte de Felipe II y editados en 1956 por Francisco Javier Sánchez Cantón¹, intentamos definir, con algunos ejemplos, los distintos grupos de utensilios y vajilla según el uso descrito en el ceremonial: *cocina* (elaboración de alimentos) *aparador* (vajilla y utillaje necesario para el transcurso de la comida, además de vajilla de exhibición) y *mesa* (para colocar directamente sobre la mesa).

A modo de ejemplo, se analizan algunas tipologías singulares, destinadas a resaltar las comidas públicas, como las llamadas *fuentes de manar agua*, de gran formato y compleja ejecución, sin duda reservado su lucimiento para las más importantes solemnidades, *los braseros de mesa*, los grandes dulceros, los saleros

1 SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (ed.), *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Edición, preliminares e índices, por – Madrid, 1956-59, 2 vols.

y otros sazoadores o los cubiertos. Se comentan asimismo algunos aspectos de otra pieza imprescindible, el *aguamanil*, cuyos elementos (jarro y fuentes) suelen ser estudiados separadamente, y se finaliza con una referencia a los vasos ornamentales, en los que la riqueza material podía competir con el virtuosismo de su ejecución, en su mayoría procedentes de regalos y donde no faltan ejemplos exóticos.

Por razones de espacio, la tercera parte del presente estudio se publicará de forma independiente, al igual que la primera. En ella ofreceremos una información más detallada de algunas tipologías, las propuestas gráficas, los paralelos existentes, información detallada sobre otros estudios así como la conclusión sobre la génesis y evolución de ciertos modelos, caso de la *olla*, antecedente de la *sopera*, o el proceso de agrupación de sazoadores que daría pie a los denominados *talleres*.

LA MESA REAL. SU CEREMONIA

La monarquía española, desde la extinción de la casa castellana de Trastámara y la llegada de Felipe el Hermoso, hijo del Emperador Maximiliano, adoptó las normas y ceremonial de la casa de Borgoña, que acentuaba el valor simbólico de determinadas actividades, como el acto de la comida. La división interna de los Oficios de la Casa Real era estricta, y su ámbito y funciones estaban cuidadosamente reglados, así como su coordinación con otros oficios, cuyos responsables podían sentirse más o menos orgullosos de su preeminencia, lo que, a menudo, daba ocasión a conflictos. Como ya hemos indicado anteriormente, en la época de Carlos V la pareja real comía por separado, cada uno servido con diferentes ajuares en sus habitaciones. Felipe II, como hombre retraído que era, prefería comer privadamente, lo que no obsta para que el ceremonial, aún ordinario, fuese complicado.

La comida del rey podía ser privada o pública, variando la complejidad del acto y la cantidad de vajilla y viandas empleadas. También variaba en el número de comensales, pudiendo pasar de uno —el monarca— hasta una gran cantidad de invitados, como sucedió en algunas comidas públicas o recepciones, donde tenía suma importancia el *bufete*, mesa donde se disponen vajillas y alimentos que esperan ser servidos, llamado también *aparador*, a veces con estantes o escalones superiores, en uso desde la Edad Media, que cumplía una doble función: escaparate de la vajilla rica, como testimonio de poder y magnificencia, a la par que mueble funcional que permitía disponer ordenadamente de todos los elementos a emplear en el transcurso de la comida, ya que se llevaban y se recogían completamente los enseres. Inútil es decir que se procuraba, en las grandes solemnidades, que todo cuanto se exponía en el aparador fuera lo más bello y rico posible, sin perder su carácter utilitario.



Fuente. Escuela castellana, último tercio del siglo XVI (Fundación Lázaro Galdiano. Inventario 2.475).

ORDEN DE LA MESA DE CARLOS V

En la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano se conserva un manuscrito del siglo XVI titulado *Relación de la forma de servir que se tenía en la Cassa del Emperador Don Carlos, nro Señor que aya Gloria, el año de 1545. Y se hanía tenido algunos Años antes, y del partido que se daua à cada Uno de los Criados de Su Magd. que se contaban, por los Libros del Bureo*², escrito por Juan Sigoner por encargo del secretario Mateo Velázquez. en el que se recogen los antiguos usos del ceremonial borgoñón en tiempos de Carlos V. En dicho manuscrito, además de describir los oficios palaciales y su contenido, se incluye un capítulo titulado: *La borden, y Ceremonias, que Se guardaban Cuando su Magestad Comia, o Cenaba en Publico* (h. 42v.-51r.). Se deduce del párrafo inicial del manuscrito que fue el mismo Felipe II quien solicitó, a través de Mateo Vázquez, que Sigoner escribiera estos usos.

2 N°. de inventario 15138. Véase: YEVES, J.A., *Manuscritos españoles de la biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid, 1998, 2 vols., n. 67, t. I.

Según el texto, a primera hora, se organizaban ya los oficios llamados *Panetería*, *Cava*, *Cocina*, *Salsería*, *Tapicero*, *Furriero* y *Cerería* si se trataba de una cena.

Los cuatro primeros se relacionaban con la preparación y servicio de las viandas y los tres últimos del mobiliario y decoración de la estancia, que se comenzaba a preparar disponiendo el *Tapicero* una alfombra grande, extendiéndola sobre el *estrado* o tarima elevada frecuente en las habitaciones españolas, donde el *Aposentador* colocaría la mesa y la silla para el rey, siendo después retiradas con todo lo demás.

En una habitación separada de la sala del banquete, pero la más próxima a ésta, se colocaba otra mesa, que servía de aparador, en la que se dispondría el *Recado de la Panetería* y el *Recado de la Cava*. La palabra *recado* alude a las viandas o bebidas a consumir y sus contenedores. Esto indica que, en la Corte española, ya no se empleaba el aparador sólo como imagen de magnificencia, sino también como apoyo al servicio de mesa, a modo de los modernos *office*, lo que no implica que no fuera visible y que no se alhajara espléndidamente la mesa real, cubierta, al igual que el bufete o aparador, por manteles, que se describen con medidas estándar u ordinarias (5 x 4 anas; 4 x 3 anas el del aparador. Esto equivale aproximadamente a la misma medida en metros), lo que da idea de los tamaños.

Mientras se adornaba la sala del banquete, el *Ujier de Cámara* avisaba al *Gentilhombre de Boca* que había de ayudar al *Panetier* y, acompañados de la Guardia, se reunían en la *Panetería* con el *Valet Servant*, el *Sumiller de la Panetería*, quien le entregaba el salero, besándolo antes, en una breve ceremonia. Esto implica que el salero, que el *Panetier* debía llevar sujeto a la altura del bajo vientre, era pieza independiente, y sugiere que los talleres y sus derivados no existían en tiempo de Carlos V, si bien la cosa cambiará en época de Felipe II.

El *Valet Servant*, por su parte, llevaba el pan y las servilletas del Rey, además de las salvas para presentarlo, y en la otra mano sujetaba los cuchillos, limpiados previamente en la *Panetería*.

El orden de la comida estaba a cargo de los diferentes oficios, sirviéndose primero los platos que contuvieran leche y fruta. Cuando el rey entraba en la sala principal, se depositaban las viandas en el bufete, reservando espacio a la izquierda del mismo para las bebidas. Se cubría la mesa con los manteles y el *Sumiller* colocaba los platos de trincar o *trincheos*, así como las cucharas si eran necesarias, palilleros, calentadores, servilletas, etc.; el *Panetier* ponía el salero sobre los *trincheos*, abriéndolo y dándolo a probar (*dar la salva*, *hacer la salva*) al *Sumiller de la Panetería*. Acto seguido se cubría con una servilleta; el *Valet Servant* disponía sobre la mesa los cuchillos, formando los dos mayores un aspa o *cruz de Borgoña*, y los más pequeños —el del rey y el de servir el *Trinchante*— a su lado. Sobre los cuchillos se colocaba el pan y se también se daba a probar, haciendo la salva.

El *Copero*, mientras, acompañado de la Guardia bajaba a la Cava, donde el *Sumiller* correspondiente le entregaba la copa en la que bebería el rey y la *taza grande de salva*, en la que dicha copa se había de presentar. Se disponían también

las fuentes y un *jarro* para servir la dicha copa. Un *Ayuda de la Cava* llenaba de agua y vino una serie de *frascos*, que se llevaban al aparador. Preparada así la mesa, se destapaba el salero y el *Ujier* daba orden de comenzar a traer la comida, voceando la frase: — ¡A la vianda, caballeros!

Mientras el *Mayordomo* y los Oficios iban con la guardia a buscar la comida, el *Trinchante* se lavaba las manos en el bufete, entraba a la sala, desenvolvía el pan reservado para el rey, hacía la salva y cortaba una porción para el monarca, colocando el salero, un cuchillo y un mondadientes, tapándolo con un pliegue del mantel y poniendo encima la servilleta real. Salsas y viandas se llevaban cubiertas por lienzo limpio, disponiéndose en el aparador de la cocina, donde también se dejaba el vinagre, y de todo ello se hacía la prueba o salva, volviéndolos a tapar acto seguido. Todo esto era servido en la pieza donde comía el rey, al que el *Panatier* había elegido lo que creía más apetitoso. Los platos se colocaban en la mesa y entonces se avisaba al rey de que ya estaba todo listo, entrando éste en la estancia.

El rey, de pie, se lavaba las manos con el jarro y la fuente que le presentaba el Copero. El *Mayordomo Mayor* o el personaje de mayor calidad se encargarían de servirle, mientras el *Trinchante* descubría los platos que estaban en la mesa, de los que el rey elegiría aquellos que fueran más de su agrado, haciendo áquel personalmente la salva de los que habían sido seleccionados y ordenando retirar el resto. El *Aposentador*, rodilla en tierra, esperaba con la silla preparada el momento en que el rey deseara tomar asiento.

Se hacía de nuevo la salva de la sal, tomándola con uno de los grandes cuchillos. Tras la bendición de la mesa, la comida comenzaba, enviándose a la salsería los platos que era preciso mantener calientes mientras el Copero está atento a cualquier señal para llenar la copa del rey, copa que se presentaba cubierta, sobre la taza de salva y flanqueada por los *Maceros*, ofreciéndose al monarca rodilla en tierra, y sujetando la salva para que no goteara mientras bebiese.

Tras los platos de viandas, se servía el postre, frutas, confites o dulces y obleas. Una vez servidas éstas, el llamado *Mozo de limosna* traía un plato grande de plata, que entregaba al *Limosnero Mayor*, besándolo ambos, tras lo cual se colocaba sobre la mesa vacía, para que el *Trinchante* colocara en él lo que sobraba del pan y lo empleado para las salvas o pruebas, llevándose de nuevo, pues lo recogido debía distribuirse como limosna.

Se recogían después los cuchillos, envolviéndose en una servilleta. Después se retiraban los trincheos y el salero, también envueltos, y el rey colocaba su servilleta sobre la mesa, dando por concluida la comida. Se retiraban los manteles y se ofrecía de nuevo el aguamanil al rey. Si era de noche, la mesa se iluminaba con hachas y candeleros de velas hasta que el rey salía.

De este relato, que recogemos simplificado, se deduce el valor simbólico de algunos recipientes, como el salero o la copa; la utilidad de los aguamaniles y el ceremonial de los mismos, piezas de complicado manejo pues, además del jarro,

solían emplearse dos bandejas, una para recoger el agua vertida y otra como depósito. También se aprecia en la relación la abundante presencia de tazas de salva, piezas con tapador y platos trincheros o *trincheos*, la presencia de algunos recipientes específicos, como los frascos, con sus enfriadores, o el plato limosnero, además de todos los útiles de la cocina con funciones concretas, desde un asador a una compotera.

PRINCIPALES TIPOLOGÍAS DE LA PLATA DE MESA AL SERVICIO DE FELIPE II

Aunque no abundan representaciones de este tipo de ceremonias en España, su aspecto podría ser similar al que se aprecia en la serie de dibujos de Giovanni Guerra (Módena 1544-Roma 1616) realizados para ilustrar la vida de Alejandro Farnesio, hijo de Octavio Farnesio y Margarita de Parma, contemporáneo de Felipe II y criado en un ambiente muy parecido. La *Alexandri Farnesii Ducis Parmae et Placentiae equitisque Aurei Velleris Heroica Acta* incluye algunas escenas de banquetes que coinciden con lo descrito, en las que el aparador aparece separado, aunque próximo a la sala principal. Pueden verse también imágenes de las grandes *bacías* o enfriadores, con *botellas* y *frascos*, las *ánforas* de servicio, las *tazas de salva*, grandes y pequeñas, ya preparadas con las piezas de presentación sobre ellas, el cortejo de los nobles y cortesanos entrando en la sala con las fuentes de viandas tapadas, la distribución de la mesa y otros detalles, como la estructura del aparador, dispuesto en varios escalones, con jarros, fuentes, pomos y otros accesorios³. Otro ejemplo de aparador, más tardío y menos importante, fechado en 1624, se aprecia en una conocida pintura de Jerónimo Jacinto de Espinosa, con cucharas y cuchillos, mondadientes, saleros, pimenteros, vasijas con agua y vino, aceiteras y vinagreras, además de un vaso bernegal sobre una salvilla. Esto indica que, décadas después, la estructura básica de los aparadores continúa siendo la misma.

Por otra parte, examinando los inventarios, algunos detalles sueltos pueden ayudar a conocer con más exactitud el tipo de plata empleada para la mesa real y el alhajamiento de la misma. Así, encontramos que se conservaban, guardadas en un cofre de plata un juego de cuatro cajas, dos mayores y dos menores, con sus llaves, dos fruteros, un braserillo y un *sabumero perfumador*, todo para disponer sobre la mesa, quizás a los postres, ya que las cajas parecen indicadas para guardar dulces y obleas (nº. 3150). Por otra parte, Felipe II mandó hacer una serie de piezas para servir en su cámara a su nuera Margarita de Austria, que comprendían dos salvas grandes, una oval y otra redonda, seis platillos del tamaño de los trincheros, doce

3 Véase: BOUZA, F., en *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998, catálogo de la exposición, Nº cat. 223, pp. 589-591, ils., p. 590.



Tapador. Escuela castellana, hacia 1580 (Fundación Lázaro Galdiano. Inventario 3.930).

platos trincheros, un perol de plata, una olla, una ruciadera, una cazoleta, un cucharón, una espumadera para conservas, cuatro cazos, un escalfador, dos pomos, medio salero, un azucarero, dos azafates, una bacía, seis candeleros de mesa, una caja con asas, cuatro pebeteros de remate cilíndrico calado y otros cuatro cilíndricos, para colgar. Todo ello (con algún elemento más) pesó 155 marcos, 5 onzas y 7 ochavas y media, y su variedad nos da idea de los útiles básicos necesarios para el servicio de las comidas en las habitaciones de las personas reales (ns. 3162-85).

En cuanto a las propias piezas, la riqueza descriptiva de los inventarios nos permite conjeturar su aspecto⁴, si bien, salvo en muy contadas ocasiones, no es posible identificar tantos y tan variados objetos con piezas existentes pues se conserva muy poca platería civil española y entre ella, es muy escasa la de procedencia real.

4 SÁNCHEZ CANTÓN (ed.), *Inventarios...*, pp. XXXIII-XXXIV, bajo el epígrafe “mesa y cocina”, el autor cita numerosas tipologías en la vajilla real, así como algunas piezas de uso específico.

En los amplios inventarios se describen piezas realizadas en tiempos del rey junto a otras que son antiguas; piezas a la moda española (bien basadas en modelos manieristas de gusto internacional, bien de formas depuradas, a veces con detalles torneados, desornamentadas, con molduras lisas o decoraciones parciales, mezclando a veces zonas doradas con el fondo blanco de la plata dorada a trechos) o de países extranjeros, incluso proveniente de lugares exóticos, como India o China. Sin embargo, tanta riqueza no ha sobrevivido pues, como ya hemos indicado en anteriores ocasiones, apenas existen ejemplares de platería civil relacionados con Felipe II⁵. No obstante, los inventarios resultan útiles de cara a establecer una tipología de uso clara en lo que respecta a la platería de la mesa real y ciñéndonos exclusivamente a ella. Por otra parte, algunas descripciones, algo más completas, resultan suficientes para identificar modelos e imágenes parecidos.

A tenor de lo indicado en el Orden de la Mesa real, cabe distinguir la plata destinada al uso culinario y la plata y el oro que se presenta y exhibe en las zonas públicas, como el aparador y la propia mesa⁶.

Estas son algunas de sus principales tipologías:

A) *Piezas de Cocina*

Cabe distinguir entre éstas las destinadas a operaciones de preparación y de presentación, pues las viandas se disponían en la cocina antes de ser llevadas al aparador.

I. *Utensilios de preparación:*

* *Peroles*: se describen en forma de media naranja, con asas, pie y borde, que podían llevar o no pico vertedor, empleándose para menesteres diversos, como lavar la vianda destinada al consumo real⁷. Pertenecían al oficio de *Cocina*. Sánchez Cantón menciona el que se entregó a la conservera Felipa de Atayde, para hacer conservas⁸. En efecto, constan anotados algunos peroles, cucharas, espumadera y punzones entregados a la susodicha (ns. 3140-5).

5 Entre los escasos objetos que restan, cabe señalar un vaso de piedras duras que se conserva en el Palacio Real de Madrid, obsequio del alcaide del Castillo de Milán a Felipe II, una salvilla oval, calada, de pie bajo, obra del platero real Rodríguez de Babia, que se conserva en la Seo de Zaragoza, labrada entre 1580 y 1594, pieza publicada por Cristina Esteras y, posiblemente, algunos vasos de piedras duras que hoy forman parte del llamado “Tesoro del Delfín”, objeto de nuestra tesis doctoral y conjunto en el que también se incluye una fuente de cristal con águila grabada que fue propiedad de Carlos V. (ARBETETA, 2001, *El Tesoro del Delfín. Catálogo razonado*, nº 115, pp. 316-7).

6 Avanzamos algunos de estos tipos específicos en el artículo “Plata, oro y piedras duras en la mesa de Felipe II de España”, estudio que se complementa con el presente y que se halla en prensa, parte de una miscelánea editada en homenaje a D. Daniel Alcouffe.

7 SÁNCHEZ CANTÓN (ed.), *Inventarios...*, II, p. 6-7-8.

8 Ibidem, I, p. XXXIV.

* *Ollas*: Contenedores de cocidos, sopas o caldos, por lo común redondas, panzudas. Podían tener una o dos asas y su tapadera. Entendemos que algunas de estas vasijas, denominadas “ollas”, hacían en realidad, función de lo que, más tarde, se llamaría *sopera*, pues son vasijas de presentación y no de cocción. Así, se describen varias, entre ellas una olla lisa, torneada, con asas en forma de hojas abiertas, que servía para llevar el caldo del rey y tenía su escudo, con un peso de 4 marcos, 3 onzas y 4⁵ ochavas, y que correspondía al Oficio de Cocina. Se entregó para uso de su hijo, Felipe III⁹.

* *Raspadores*: Instrumentos, normalmente con mango o asidero y una o varias cuchillas, que asume distintas formas, según sea lo que debe rasparse: pescados, frutas, hortalizas.

* *Asadores*: Usados para asar carnes y aves de distinto tamaño. Pueden tener de uno o varios espetones, con mecanismo para girar lentamente.

* *Graseras*: Servían para recoger la grasa. Muy ovalada, con pico a un extremo y dos cabos en el centro de su parte más larga, se cita una en la cocina. Podrían ser parecidas a nuestras actuales salseras.

* *Esprimideras*: Se menciona una de plata, con su tenaza dentada, pera exprimir limones cuyo zumo se empleaba en la comida del rey¹⁰.

* *Espumaderas*: Palas de cabo largo, en general redondas y con agujeros, para espumar guisos y cocimientos, o bien extraer alimentos sólidos separándolos del líquido. Se mencionan varias de plata, con escudo y decoración de ñudetes la n^o 3075, que pesaba tres marcos, cinco onzas y seis ochavas.

* *Palas naranjeras*: Palas redondas, similares a las espumaderas, aunque menores. En la Sausería se conservaba una pala naranjera, de cabo largo y con agujeros; la reina y la infanta Isabel tenían la suya, por lo que era pieza de uso. La descrita en el n^o 3063 fue recibida por Hernando de Espejo, entregándosela a Juan Bermúdez de Castro, *salsier* de la reina Margarita, por orden del marqués de Velada. Tenía una moldura en medio del cabo, y su peso, al igual que otras mencionadas, estaba en algo más de un marco y cinco onzas. La que recibió Juan Velarde y Silva, guardajoyas de la infanta Isabel Clara Eugenia, pesaba algo menos (3064).

* *Braserillos*: En forma semiesférica, *con ancho reborde*, para mantener los platos calientes, especialmente el caldo¹¹. Uno tenía el pie triangular y volutas caladas, más altas que el cerco, para colocar los platos encima. Un mango de madera permitía su transporte.

II. Recipientes de almacenaje y conservación

* *Tarteras*: Para guardar tortas y empanadas. Una redonda, con tapa, se describe, de media vara de diámetro, asa con un mascarón y el escudo real inciso en la

⁹ Ibidem, n^o 3100.

¹⁰ Ibidem, I, p. XXXIV; II, 3063.

¹¹ Ibidem, I, p. XXXIV; II, 2789.

cubierta, que también tenía un asa. Estaba asignada al oficio de Cocina. Una caja redonda, moldurada al pie, en el borde llevaba tapador con goznes y aldabilla para cerrarla. Grabada con las armas reales y decorada con figura de venados, serviría probablemente para contener pasteles de carne de caza. Otra caja con moldura decorada con temas de montería, tapador y goznes, con una argolla como remate debía usarse para lo mismo¹².

* *Cajas para obleas y suplicasiones*: A los postres, se servían dulces secos, como los barquillos, a los que tan aficionados siguen siendo los españoles. Estos barquillos, en forma de obleas sin doblar, se guardaban en cajas específicas, de las que se anotan ejemplares en plata, con tapador y asa en forma de argolla o sortija, cerradura (nº 3049, labrada de medio relieve), o manivela con perno (nº 3047, torneada y con rayos, a juego con una caja para *grajea*, la nº 3048, que contenía una cucharilla y se entregó al *Frutier*, Gabriel Gutiérrez, para el servicio del rey).

B) Piezas del aparador, de bebida y recado

I) Aparador

* *Aguamaniles*: Consisten en un jarro, con pico y asa, y una o dos fuentes. Necesarios para la ceremonia de *dar agua* (lavar las manos) antes y al final de la comida. Su uso fue tradicional en la Corte española, donde se inventarían ejemplares de gran riqueza. Los modelos en uso durante el siglo XVI incorporaban, bien dos fuentes, una de ellas con *gárgola*, vertedor o conducto de desagüe (ejemplos en la Seo de Zaragoza y la catedral de Toledo), bien una sola fuente y un brocal (a modo de caldero hondo), o el conjunto mas simple de jarro y fuente. En el inventario se recogen diversas menciones a distintos modelos, lisos, con alguna moldura o escudo, en plata dorada, blanca o combinada, sin que falten ejemplares profusamente decorados, con bajorrelieves y aún figuras exentas, como una “...fuente grande labrada con chapas de diversos metales...” historiada y esmaltada. El aguamanil a juego tenía un mascarón femenino en el pico, figuras y frutas en relieve y asa figurada, todo ello esmaltado de diversos colores (ns. 2692-3), descripción que recuerda a las labores de plateros españoles de la corte de Viena, como las mencionadas más abajo.

Otros ejemplares exóticos, posiblemente indomogoles, se describen con labores prolijas, entre ellos el que ya recogimos, perteneciente al Emperador y que seguía utilizándose en época de Felipe II, un aguamanil con su fuente, ambos decorados con atauja de oro, granates y turquesas, labor que creemos similar a la de otros vasos de piedras duras de las colecciones de Luis XIV¹³ y su hijo el Delfín,

¹² Ibidem. Véanse en pp. 6-8.

¹³ Alcouffe, D., describe algunas piezas similares, adornadas solo con rubís: *ALCOUFFE, Les Gemmes de la Couronne*, Paris, 2001, pp. 528-9.

alguno en el Museo del Prado¹⁴. Cabe destacar también el que enviara a su padre la duquesa de Saboya, Catalina Micaela, de ágata y oro¹⁵.

En cuanto a los modelos de los jarros, la platería española de la segunda mitad del siglo XVI adopta dos tendencias, claramente apreciables en algunas fuentes documentales, como los libros de los exámenes de platería de Barcelona, los *Llibres de Passanties*, en los que se anotaba la fecha de realización de los exámenes y se dibujaba el objeto realizado. Uno de ellos consiste en lo que modernamente se denomina *jarro de pico*, caracterizado por un cuerpo troncocónico, pie bajo, asa y pico vertedor de grandes dimensiones. Considerado el prototipo de origen hispánico, lo cierto es que su origen se remonta al menos al siglo XV, donde es frecuente verlo en pinturas de la escuela flamenca, y ya en torno a 1500 están consolidadas las variantes principales, dibujadas en el primero de los mencionados *llibres de Passanties*.

Por otra parte, los tipos manieristas lisos, interrumpidos por molduras, se gestan en la segunda mitad del siglo XVI, con diversos focos de producción¹⁶, y a estos modelos parecen corresponder la mayoría de los que se describen en la testamentaria. El modelo evoluciona y, pasada la moda en España, continúa en Italia y Francia, llegando hasta el siglo XVIII con derivaciones como la francesa *eguière casque*¹⁷. Abundan en las colecciones de plata española y, sólo en Madrid, cabe mencionar los ejemplares del Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo Arqueológico Nacional, Fundación Lázaro Galdiano, Instituto de Valencia de Don Juan y colecciones particulares, con ejemplares de gran importancia.

El segundo modelo, mucho más esbelto y con frecuencia más ornamentado, se corresponde a la moda internacional, y parece tener su origen en los grabados de Agostino Musi y Enea Vico, con sus fantásticas recreaciones de urnas y jarros a la manera de la antigua Roma, cuerpos a modo de ánfora, de cuello estrecho y vertedor en pico de pato, asas formadas por personajes contorsionados, serpientes, híbridos grotescos, ornamentación de mascarones, rostros velados, bucráneos, festones, frutos y otros repertorios recurrentes, como los cartones recortados, además de bajorrelieves con figuras, inspirados en dibujos de Rosso, Giulio Romano, o la escuela francesa, como Delaune o Du Cerceau que, a su vez, retoman

14 Forman parte del llamado “tesoro del Delfín” piezas parecidas, los ns. 22 y 27 del catálogo razonado, con rubíes y turquesas y un cuenco mogol decorado con rubíes, el n° 23 del catálogo razonado. Deben incluirse algunas robadas en 1918, como un perfumador de jade que fue robado en 1918; Véase: ARBETETA, *El Tesoro...*, 2001, pp. 68, 104-5, 145-6, 151, con sus respectivos estudios comparativos; ARBETETA: “Asia en las colecciones reales españolas: el Tesoro del Delfín”, *Oriente en Palacio*, Madrid, 2003, p. 197.

15 SÁNCHEZ CANTÓN (ed.), *Inventarios...*, n° 2593.

16 Véase: CRUZ VALDOVINO, J. M., «Jarros de pico en la platería hispánica». *Antiquaria* XIV, n° 136, pp. 22-31 y n° 137, pp. 40-49.

17 Véase, sobre la reintroducción en España del modelo, a principios del siglo XVIII, en: ARBETETA, L., “Platería y joyería en la corte de Felipe V. La influencia francesa”, *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, 2002, p. 359.

asuntos clásicos, especialmente las *Metamorfosis* de Ovidio. En España pueden citarse como ejemplo algunos jarros, entre ellos el de la catedral de Burgos, que Barrón considera que puede ser obra de Juan de Arfe, o los conservados en la colección Várez-Fisa¹⁸ (que también incluye *jarros de pico*), si bien el modelo fue común ya que lo recoge el propio Arfe en su *Varia conmesuración*, estableciendo unas proporciones ideales entre sus diversas partes y la fuente con la que forma juego. Los paralelos son numerosos y abarcan prácticamente todos los países europeos, pues la difusión de los grabados de Enea Vico fue enorme, y aventurar orígenes sin otros datos que los estilísticos es siempre arriesgado, como lo demuestra el caso del aguamanil de oro esmaltado de la cámara imperial de Viena (nº inv. XIV 5.6 del Kunsthistorisches Museum) que, tras adscribirse a varias escuelas europeas, Hayward y últimamente Distelberger, reconocen como obra de un orfebre español, que el último propone sea Juan Mazuelo, al tiempo que advierten de lo escasamente conocida que es la platería hispánica, pese a su gran calidad.

* *Salvas, salvillas y tazas*: recipientes planos o de escasa profundidad, por lo común redondos, alzados sobre un pie alto o ruedo de asiento, que se usaban como presentación de otros recipientes, especialmente vasos y copas. No obstante, se relacionan algunas salvas de forma cuadrada, como dos realizadas en filigrana de oro, la descrita en el asiento nº 2.626 de pie redondo y cuerpo cuadrado, con rubíes y perlas, y otra más simple, la nº 2627.

* *Vasos y picheles*: los primeros, generalmente troncocónicos, para contener líquidos, a excepción de los *bernegales*, vasos de boca ancha, por lo común ondeados, de pie bajo, con o sin asas; los segundos pueden presentar el cuerpo cilíndrico, con un asa y tapa. Los *gubiletos* o cubiletos serían parecidos a los vasos, encajables unos en otros.

* *Copas con o sin tapador, con o sin sobrecopa*: de distintos tamaños y formas, para contener líquido que se presenta en la mesa; en plata, plata dorada, oro, cristal de roca y piedras duras, con guarniciones de metales ricos y piedras preciosas. Recibían diversos nombres según su forma, como las *copas Imperiales*, de buen tamaño o las *papulinas*, de pie bajo y cuerpo ahusado, más anchas en la base que en la boca.

* *Fuentes*: Redondas, ovaladas, poligonales o de perfil quebrado, se emplean para la presentación de alimentos. Con pie pueden denominarse *salvas*, y adoptan una gran variedad de decoraciones y distintos niveles de calidad y riqueza.

* *Platos*: Redondos, con ala, su función es contener y presentar alimentos. Podían ser de distintos tamaños: grandes, medianos, cubiertas, trinceos, etc. Los platos reseñados en la testamentaría del rey alcanzaban la cifra de quinientos cincuenta y cinco, de los cuales tenían tapador ciento ochenta y dos¹⁹; alcanzaban el mayor tamaño y peso los dos platos grandes, aovados, para servir lechones, con

18 Véase el catálogo de la misma, a cargo de: ESTERAS MARTÍN, C., *La platería de la colección Várez-Fisa. Obras escogidas, siglos XV- XVIII*, Madrid, 2000, nº 37, 38, pp. 101-7.

19 SÁNCHEZ CANTÓN (ed.), *Inventarios...*, T. I, p. XXXIII.

un peso de veintisiete marcos, una onza y siete ochavas, y otro par, menor, con peso de quince marcos, cinco onzas y dos ochavas(2952-2953). Para el servicio de su mesa, el rey tenía reservados seis platos de plata grandes marcados con sus armas, con un peso total de treinta y nueve marcos y tres onzas (2955) y otro conjunto levemente mayor (2956). Había otros dos juegos de veinticuatro platos medianos, a cinco marcos de peso cada uno y correspondientes al mismo juego, al igual que los ciento noventa y dos restantes, de tamaño mediano y veintinueve de los grandes, además de un grupo de diez platos de cinco tamaños diferentes. Se describen también una serie de platos hondos que sirven de tapas a otros platos, y que se denominan *cubiertas*.

* *Escudillas, con sus tapadores* : Cuencos con orejas, para líquidos, caldo o sopa especialmente. Ejemplares lisos, en número de seis, descritos en el asiento nº 3062, con un peso de diez marcos (2.870 gramos); ocho, torneadas y lisas, que se mencionan *de la hechura y tamaño de las hordinarias*, lo que indica que había un modelo común, con orejas y pie bajo. Algunas de éstas y otras cuatro, se separaron de la almoneda para uso del rey, la reina y la infanta Isabel.

* *Vinagreras y aceiteras*: recipientes en forma de jarrita, normalmente a juego, que , para distinguirse, solían rematarse en A y V (agua y vino), indicando así el líquido que contenían para evitar desagradables confusiones. En algunos casos se describen como *hechas a manera de pichelillos*, como las compradas al platero Pascual de Rueda, para servir en el estado de Boca (nº 3036). Siempre tenían asa, pico (a veces de sección cuadrada) y tapador. Los tapadores se sujetaban mediante charnelas, cadenillas o muelles *como de frasquillos de arcabuz* (nº 3028).

* *Pimenteros*: vasijas para contener la pimienta y aderezar con ella las viandas. Tenían el tapador agujereado, y alguno estaba torneado, con molduras lisas y sección redonda (ns. 3029-30, 3034) o cuadrada (nº 3033), con torrecillas en los ángulos y “*un balaustre alto por tapador, con un aguxero en el remate para la pimienta...*”

* *Azucareros*: Se diferencian del salero en que siempre tienen tapador y este va agujereado. Solían estar ornados con el escudo real. En algunos se indica que el tapador es similar al de los saleros a juego. Se conservaban en el estado de Boca, guardados en sus correspondientes cajas. p. 78.

* *Porcelanas*: cuando se consignan como realizadas en plata, entendemos que se refieren a vasijas que siguen modelos propios de las realizadas con porcelana.

II) Bebida y recado

Se guardaban las bebidas en la *cava*, algunas metidas en botas, que también eran de plata, a modo de toneles pequeños y se enfriaban dentro de brocales o cubos, con sus cadenas para colgar, al igual que los frascos y cantimploras.

* *Cántaros*: piezas de buen tamaño, de cuerpo ovoide y cuello largo y angosto, a veces con asas. Grandes cántaros servían para trasladar los líquidos en cantidad,

trasegándolos a recipientes más pequeños. De plata se describe el 3029, asa y tapador, pieza lisa que casi alcanza los siete kilos de peso, posiblemente similar al n° 3029, algo menor, de 20 marcos, tres onzas y tres ochavas de peso. Son famosos en España los de la catedral de Sevilla, magníficamente labrados en Amberes en el segundo cuarto del siglo XVI, modelo influido por la estética al uso, especialmente los modelos publicados por Enea Vico, que fueron progresivamente recogidos por los diseñadores y grabadores, Erasmus Hornick entre ellos²⁰.

* *Bacías*: contenedores de líquidos u otras vasijas, con bebidas por lo general. De paredes altas, a modo de bandejas hondas, de gran tamaño. Una, mencionada por Sánchez Cantón²¹, oval, lisa, con tres molduras y dos asas en forma de culebras enroscadas y mascarones (tema frecuente en el manierismo), con pies en garra de león. Pertenecía al oficio de la *cava* y se utilizaba para llevar la bebida del rey en sus correspondientes frascos. Otras eran grandes, cuadradas, con falda elevada, exvasada y pies de bola. Servían para llevar los manteles y servilletas a la mesa del rey, para *cubrir*. Se guardaban en la Panetería.

* *Frascos*: Recipientes sin asas laterales, de cuerpo cilíndrico, piriforme o cuadrado, con tapadores de tornillo, para contener líquidos. Existen diferentes tipos, algunos quizás antiguos, y se describen varios modelos en el apartado de *Frascos de plata dorada y blancos*, tasados por Antonio Miguel en Madrid: Los había acastañados, con cadenas y tapadores, dorados con decoración grabada al agua fuerte y lazos esmaltados, lisos o con mascarones, alguno de lujo, como el que se anota con el n° 2737, de cuerpo achatado, formado por dos conchas de nácar y un angelote en el remate, que se compró de los bienes de don Juan de Borja. Hay referencias a *cadenas xaçaranas*, que sirven para colgarlos o impedir que sus tapadores se extravíen. Se describe uno periforme, chato, moldurado en medio de la panza, que estaba colocado en las alacenas de Bernardo Cornelio en el Alcázar (n° 2738); otro pequeño que se hizo siguiendo la forma de otro de vidrio que llevaba el rey en el coche y que acabó quebrándose. Chatos y angostos, lisos y con molduras en los cantos se cita un juego de cuatro (n° 2742), aunque estos, al igual que otros más pequeños, se habían asignado a la botica.

* *Calderillas*: vasijas cóncavas, de paredes exvasadas, con asa superior para colgar. Las hubo de cristal, guarnecidas de oro o plata, y enteras de este metal, con asa, reasa y cadena para colgar, como la n° 3292.

* *Cantimploras*: pequeño recipiente para contener líquidos, con cuerpo redondo u ovoide, de paredes aplastadas, cuello corto y angosto y con tapador. La que Felipe II mandó hacer para emplearla en su cámara, tenía de capacidad algo más de un cuartillo. Era de hechura lisa, de pie bajo y tapador aparte. Otra más pequeña tenía su tapador asido de una cadenilla (ns. 2744 y 2745 respectivamente).

20 Véase: HEREDIA, M.C., en *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sevilla, 2000, n° cat. 111, pp. 432-4.

21 SÁNCHEZ CANTÓN (ed.), *Inventarios...* 51- II-6.

* *Barriles*: Vasija de gran vientre y boca angosta o corto cuello. Aunque los barriles son por lo común de madera, se hicieron de plata con la misma finalidad: transportar líquidos, especialmente licores.

* *Cestas*: en el inventario, son grandes recipientes de plata imitando las cestas de mimbres, con plata entretejida, como la n° 3023, parcialmente dorada y con dos leones por asas, o con aldabas y asas, pensadas para el traslado del recado y la mantelería. A veces, recipientes con otras denominaciones, como las *bacías*, se usan también para estos menesteres. Por ejemplo, se describe con el n° 3138 una bacía de plata con molduras, patas de bola y paredes exvasadas de unos seis dedos de alto, “*para los manteles y otras cosas del servicio de mesa*”.

C) *Piezas dispuestas sobre la mesa*

* *Fuentes de manar agua*: ya tratamos anteriormente de estos elementos ornamentales de gran importancia, aún empleados para decorar las mesas en las grandes solemnidades, las *fuentes de manar agua*, complicadas estructuras que no cabe confundir con las bandejas homónimas, pues, a diferencia de las *fuentes* de vajilla, consisten en dispositivos, ocultos por una estructura decorativa, que impulsan el agua por una serie de caños, recogiéndola en recipientes para crear juegos de agua en medio de la mesa. Fontanas o fuentes de mesa aparecen colocadas en los aparadores de las grandes ceremonias, como vemos en las iluminaciones conservadas en la Biblioteca Real Alberto I de Bruselas que describen la fiesta celebrada en Binche en 1549 en honor de Felipe II cuando aún era príncipe. En la sala de honor del palacio se había dispuesto un aparador con centros escultóricos y una fuente en la mesa central, que se elevaba y descendía gracias al mecanismo oculto por las columnas a modo de templete. El último día de la fiesta, se sirvió una cena en esta sala, la *cámara encantada*, presidida por otra fuente de mesa, adosada a la pared, en forma de alto peñasco, con corales y nácares exóticos de la que manaba vino²².

Dos de plata (y una de cristal, que se cita más abajo) se mencionan a la muerte de Felipe II: la primera consistía en una fuente de plata dorada, con base de ébano en la que se colocaba el armazón de plata, compuesto de varios niveles, con decoración *al romano* (manierista). Seis bocinas sustentaban un plato grande, sobre el que había seis pilares con ranas encima, *vaciadas del natural*; en el plato superior aparecían seis culebras y seis gambas, también vaciadas del natural; continuaba un pilar hexagonal, con medallas labradas en sus caras y arriba seis lagartijas y seis tortugas. El piso siguiente era triangular, con tres figuras centrales que sostenían un plato algo menor, también en triángulo, agujereado con seis caños para el agua; el pilar continuaba en redondo con tres caños y seguían tres términos o consolas y tres leones con sortijas en la boca, coronados por otro platillo con

22 Véase el comentario de: JONGE, K. De, “El Emperador y las fiestas flamencas de su época (1515- 1558), *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sevilla, 2000, p. 65.

tres caños y otro con tres términos, todo ello rematado por una figura que llevaba un cántaro por donde surgía el agua, accionada por una bomba oculta en la estructura, que también escondía el armazón de hierro. De alto una vara y dos tercias; pesaba unos sesenta marcos. Por tanto medía un metro treinta y nueve cm aproximadamente de alto, y pesaba unos 17 kilos con 220 gramos. Fue de Doña Juana de Portugal.

La otra que se describe es completamente distinta, más pesada aunque debía ser mas baja, y ancha. Estaba realizada parcialmente con nácar, lo que indica una posible procedencia oriental, al menos de parte de la estructura. Se apoyaba sobre bolas de cristal y consistía en una *bacia* o gran palangana forrada de nácar por dentro. En el centro se elevaban tres figuras formando un balaustre que sujetaba una especie de ánfora con el cuerpo de nácar, en la que se hallaba un gran ramo de flores de oro y plata esmaltadas, lirios y hojas. Del cuerpo de la vasija salían seis caños por donde caían chorros de agua que se recibían en sendos barquillos con el cuerpo de nácar, guarnecidos de plata dorada. (ns. 3024-5).

* *Confiteras*: a modo de salvas grandes de mucho peso, su función era presentar confites. Se describen dos, doradas, con el plato de arriba de dos tercias de vara de diámetro, el pie y fondo con labores *acastañadas* (de aspecto parecido a una piña), falda y balaustres torneados con delfines y cabezas de serafines, lo que remite a modelos de mediados del siglo XVI. Pesaban entre las dos cuarenta y un marcos y cuatro ochavas²³. Su tipología recuerda formas posteriores.

* *Saleros*: El salero o recipiente para contener la sal está presente en las mesas europeas desde la Edad Media. Símbolo de la hospitalidad, junto con el pan, se consideraba la esencia misma del acto social de la comida y su falta o cualquier accidente relacionado con su contenido era señal de mal augurio. A causa de su importancia social, el recipiente solía ser lo más lujoso posible, alcanzando a veces buen tamaño. Muchos de ellos eran obras de arte, y los mejores plateros no desdeñaban la realización de estas piezas. Piénsese, por ejemplo, en el salero, obra de Cellini que se conservaba, hasta hace poco, en el Kunsthistorisches Museum de Viena, o en la sirenita de oro del tesoro del Delfín, exhibida en el Prado. Poco a poco, el salero colectivo se verá sustituido por saleros individuales, pero en España se mantuvo bastante tiempo esta modalidad. Como es de suponer, tanto Carlos I como Felipe II poseyeron saleros riquísimos, destacando los de oro con lapislázuli o ágata que pertenecieron al Emperador, quizás realizados en París²⁴, con abundancia de piedras preciosas, perlas y remates escultóricos. Los hubo de cristal de roca y calcedonia, algunos con las armas imperiales, divisas o las armas personales

23 SÁNCHEZ CANTÓN (ed.), *Inventarios...* n° 3021.

24 Como ya anotamos en el artículo mencionado "Plata, oro y piedras duras...", en prensa en el momento en que se escriben estas páginas, pueden ambas piezas estar relacionadas con el taller parisino de Pierre Mangot, de donde provendría asimismo el pomo n° 6 del catálogo razonado del Tesoro del Delfín (ARBETETA, *El tesoro...*, pp. 106-7).

de Felipe II²⁵. En cuanto a los ejemplares de oro, cabe citar el decorado con las armas imperiales por dentro, y la divisa *Plus Ultra* al exterior; otro con decoración de gallones, alternando las zonas lisas con picados de lustre, y las armas imperiales entre dos coronas; varios con decoración de cordones, alguno esmaltado y el curioso ejemplar, sin duda español, de ágata con guarniciones de oro y un rótulo con la palabra *Esperanza*.

Los saleros de plata dorada tuvieron diseños menos complejos, predominando los ejemplares de tapador y los *medios saleros*, con detalles decorativos de mascarones, volutas, algún cableado, escudos, etc. Se describen ejemplares cuadrados, como el adquirido a Jacques de la Torre, y triangulares²⁶. Destaca uno descrito como *grande*, de plata dorada, que pesaba cinco marcos, una onza y ochava y media. Se adornaba con bajorrelieves cincelados, tres caballos por pies²⁷ y tres mascarones en el cuerpo. Tenía sobrecopa rematada con una figura portando un escudo y un bastón. Por su peso cabe deducir su gran tamaño y su aspecto sería similar a los que aparecen en algunas representaciones pictóricas, a medio camino entre los centros de mesa y los utensilios de aderezo, que mas tarde evolucionarán hacia modelos útiles y decorativos a la vez, como los centros de mesa, los *talleres* españoles o los *dessert* franceses.

* *Pebeteros, sahumadores*: constan de un recipiente de ignición y un cuerpo calado, para sahumar o aromatizar por combustión con sustancias odoríferas. Véanse los ejemplos mencionados más arriba.

* *Braseros de mesa*: de pequeño tamaño, servían para mantener calientes los platos colocados sobre la mesa. Comúnmente se componían del brasero propiamente dicho, con o sin mango, y una cazoleta (ns. 2978- 88). En algún caso, llevan ruedas como pies (nº. 2982). Por lo general, al tratarse de estructuras caladas, están decorados e incorporan mascarones, aldabas, figuras y diversas labores. Alguno de ellos perteneció al Emperador, como el nº. 2978. Para calentar la estancia se usaban los braseros grandes, de plata con armazón de hierro, a veces con prolijas labores y figuras, como el que incorporaba los escudos de su propietario, don Juan de Austria, decorado con piedras falsas²⁸.

* *Escalfadores*: braserillos de mesa, usados para calentar líquidos o agua. Se anota un *escalfador* liso, con asa y tapadera, que pasó a la Cava de la Reina. Otro con asa, pico y tapador (nº 3136, similar al 3166).

* *Hacheros y candeleros* (en horas nocturnas). Para iluminar la mesa, junto con modelos diseñados para colgar de la pared, siguen las tipologías generales, con

25 SÁNCHEZ CANTÓN, (ed.) *Inventarios....*, ns. 2489, 2673, 2885-910, 3163, 3280-1, 3308, 3318, 4277, 4361-2, 5337-38.

26 Ibidem, nº 2909.

27 También aparecen caballos en un cáliz-custodia del Museo de los Caminos de Astorga, fechado en el último tercio del s. XVI. Véase: JIMÉNEZ GARCÍA, J. A. y MARTÍN SÁNCHEZ, L., nº cat. 25 *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999, pp. 344-347.

28 SÁNCHEZ CANTÓN, (ed.) *Inventarios....*, nº 2988.

decoración al *brutesco*, o labrados *al romano*, lisos y torneados, algunos con el pie triangular, siguiendo la moda.

* *Platos trincheos, o trincheros*: se usaban para trincar la vianda, separándola en porciones. Los platos *trincheos* eran redondos o cuadrados, planos, de plata dorada y otros de plata blanca (ns. 2968-2977). Por término medio, solían pesar en torno a los dos marcos, lo que indica que el tamaño y peso era similar. Algunos conjuntos se contabilizan por centenares, lo que indica su empleo en grandes celebraciones²⁹.

* *Cubiertos: Cuchillo, cuchara, tenedor*: A lo largo de la Edad Media, fue evolucionando la manera de poner la mesa y los objetos que en ella se empleaban. Esto afectó de manera especial a los cubiertos, pues sólo la cuchara (utensilio con una pequeña concavidad a la que se une un mango, que permite llevar líquido en ella) era de uso individual, siendo necesaria para los platos caldosos, mientras que el cuchillo era de uso comunitario, puesto que las viandas se disponían ya troceadas en el plato, en porciones aptas para ser comidas con los dedos. En cuanto al tenedor (instrumento para manejar porciones sólidas de alimentos, consistente en una horquilla con dos o más púas y un mango para facilitar su uso), su uso se fue introduciendo poco a poco, derivado del trinchante, necesario para poder sujetar y cortar cómodamente las grandes piezas de carne, a menudo muy calientes.

Los cubiertos destinados al uso personal del rey eran de gran riqueza, mientras que en los distintos oficios existían versiones más o menos lujosas para cada uso. Por poner un ejemplo, una cucharilla para tomar grajea (dulces menudos) que fue del Emperador, se conservaba guardada en una caja de oro (nº 2599).

Cuchillos: los cuchillos son instrumentos para cortar consistentes en una hoja de hierro con un filo y un mango para sujeción. Los había de distintos tamaños y formas según sus funciones. En la mesa, por su importancia casi pareja con el salero, fueron piezas muy ricas.

De entre los cuchillos de mesa mencionados en los inventarios, destaca el juego empleado en las comidas públicas del rey, conservado en una lujosa caja timbrada con las armas reales en oro esmaltado. Consistía en dos grandes cuchillos, quizás los que se colocaban en aspa; cuchillo y tenedor algo menores, posiblemente para trincar la vianda real, y tres cuchillos pequeños. Los mangos o cabos eran de madera negra guarnecida de plata dorada con esmalte negro y las armas reales labradas en los cuatro cubiertos mayores. Casi todos los cuchillos que se describen tienen los cabos de maderas ricas, posiblemente ébano, palo de Brasil o calambuco, aunque también los hay de cristal de roca o piedras diversas, además de oro y plata. Se conservan algunos del siglo XVI entre las colecciones de Patrimonio Nacional y en el museo de la Fundación Lázaro Galdiano, que posee ejemplares de ágata y plata dorada, cristal de roca, plata dorada y esmaltada, además de un juego de trincheros en su estuche, posiblemente de principios del siglo XVI.

29 Ibidem, ns. 2974, 2977

Cucharas: al lado de las cucharas —también llamadas cuchares— que se consignan en los inventarios, empleadas en distintos oficios, desde la cocina a la botica, realizadas por lo general de plata, aquellas usadas por los personajes reales fueron muy ricas, siendo frecuente el empleo del oro, sólo, esmaltado o sirviendo de guarnición a materiales nobles como las piedras duras, el nácar, el coral, las maderas preciosas o incluso elementos singulares como el llamado cuerno de Unicornio, que se creía de gran eficacia como detector de venenos, además de ejemplares labrados en el Extremo Oriente³⁰. A juzgar por las descripciones, algunas de estas piezas debieron ser muy similares a otras procedentes de Ceilán³¹. Entre los ejemplares de oro, hubo algunos esmaltados (ns. 2927, 2928), mientras que otros, quizás mas a la moda, no llevaban esmalte (ns. 2925, 2929-2931), con los mangos de distinta longitud y ornato: desde los más sencillos acanalados o de sección hexagonal, con remates en botón, a piezas, como la n° 2931, esmaltadas en blanco u negro, rematado el mango en una garra. De la colección del Cardenal Quiroga procedía la n° 2934, también de oro. En plata dorada, posiblemente para uso de la Corte, se consignan numerosos ejemplares, acompañados a veces de su tenedor (n° 2936). Son de diferentes tamaños, sin que falte algún cucharón (n° 3183), que alcanza un peso de un marco, 6 onzas y 5 ochavas. Predominan las hechuras lisas, siguiendo el gusto del manierismo purista, con secciones cuadradas, rectangulares, hexagonales, o algún detalle fitomorfo o animalístico, tal como los *cabos de pie de cabra* que se describen en el n° 2939, conjunto de trece, pertenecientes al Estado de Cámara.

Ciertos modelos parecen específicos, como los mencionados de pie de cabra, los más comunes de troncos, a juego con los tenedores, los *cabos de patilla* (n° 2944), o los que se adornaban con cables anudados (*ñudetes*). En muchas de estas cucharas se habían grabado las armas reales. Por supuesto, las cucharas no se empleaban solo para aderezar o consumir los alimentos. Las había también en otras dependencias, como la botica.

Tenedores: A lo largo del tiempo, los tenedores han evolucionado, pasando de la simple horquilla de dos púas al tenedor contemporáneo de cuatro púas; en tiempos de Felipe II, los tenedores eran aún una rareza y en las capas más modes-

30 Como ya indicamos anteriormente, el Emperador poseyó algunos objetos realizados con esta materia extraída, en realidad, del largo diente o defensa del narval, como la cuchara que figura entre los bienes de Felipe II, n° 2923 de la edición de Sánchez Cantón. Pudieron ser traídas por la vía portuguesa las de cristal y rubíes que se mencionan como procedentes de la India, caso de las descritas en el n° 2919.

31 Véanse los estudios de Melanie Anne SCHWABE (ns. 77 y 79) y Nuno VASALLO E SILVA (n° 78), en: *Exótica. Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, catálogo de la exposición, pp.190-3, donde se describen cucharas en cristal y sanguina, con guarnición de oro y rubíes, ejecutadas en Ceilán en la segunda mitad del siglo XVI, y compárense con los asientos ns.n° 2918 y n° 2919 de los inventarios de Felipe II en la edición de Sánchez Cantón.

tas de la sociedad no se usaban. Felipe II los tuvo de oro, de plata, de cristal y ágatas diversas (ns. 2476, 2528, 2581, 2932, 2936, 2941, 2949, 3082, 3246-7, 3253, 3287, 3309, 5309), y solían mencionarse como de tres púas, modelo que no se había introducido en todos los ámbitos. Algunos eran lisos, de cabos seisavados.

* *Palilleros*: recipientes para guardar mondadientes de madera. Suelen ser cilíndricos, con tapador. También existen palillos individuales, alguno de oro, con decoración de ñudetes, a juego con otro rematado en plano para cauterizar los dientes, un pomo de polvos y frasquillos con agua de dientes para que el rey se lavara la boca. (3207-3210).

OTRAS PIEZAS RICAS QUE POSEYÓ FELIPE II

Además de las piezas utilitarias, existían otras cuya finalidad principal parece haber sido la decorativa, pues su uso —si lo hubo— debió ser sin duda limitado ante el riesgo de su deterioro. En el Alcázar de Madrid, muchas de las piezas de vajilla más suntuosas se guardaban en las alacenas llamadas *de Bernardo Cornelio*. En su interior había objetos de gran riqueza, algunos de escasa utilidad, que cumplirían, sin duda, una función suntuaria y representativa, mientras que otros debían estar de pleno uso, como las dos salvas lisas de pies bajos que se usaban para servir al rey en sus aposentos y que pesaban, entre las dos ocho marcos, una onza y dos ochavas, unos dos kilogramos trescientos cuarenta gramos, tamaño respetable que parece indicar que estas piezas hacían función de bandejas. También se conservaban algunos vasos que el rey había mandado reproducir para su uso personal a partir de piezas de vidrio, lo que demuestra la relación entre los modelos realizados en diferentes materias, y la tendencia utilitaria en el diseño de los objetos de uso corriente como es el caso del vidrio.

Curiosamente, una copa prolijamente trabajada y sujeta por ángeles servía para que los *locos* bebieran en la Cámara real, refiriéndose a los enanos y bufones que divertían al rey en su intimidad. Además de un complejo jarro en forma de león coronado, sin duda obra centroeuropea, determinadas riquísimas descripciones corresponden a copas de aparato, como las donadas por las ciudades de Linz, Lovaina, Bruselas³², y otras. Algunos ejemplares recuerdan obras de los plateros centroeuropeos, como una copa con su sobrecopa³³, con retratos e imágenes de las virtudes, rematada por el águila imperial y con las armas de Carlos V; otra, más sugerente, cuya descripción recuerda obras de los Jammitzer³⁴, tenía forma de mujer que sujeta una copa sobre su cabeza y estaba adornada con hierba, ramos, lagartijas y ranas. En el vaso propiamente dicho llevaba otro de vidrio encajado. Pesaba cuatro marcos y seis onzas y cuatro ochavas (1381 gr. aprox.).

32 SÁNCHEZ CANTÓN, op. cit. ns. 2762, 2763, 2764.

33 Ibidem, nº 2766.

34 Ibidem, nº 2774.

Un ejemplar de copa rica tenía un molino de viento por vástago, lo que nos remite a escenarios de los Países Bajos³⁵. También se define otro como *copa de oro de Inglaterra*. Había de filigrana³⁶, o realizadas con cuerno de rinoceronte³⁷, sin duda objetos importados desde Oriente, bien por la vía española o por la portuguesa, pues ambas naciones estaban unificadas y era frecuente la presencia de objetos orientales en la corte española, incluyendo las porcelanas.

Pero no todo era exótico o extranjero, ni tampoco contemporáneo, ya que se conservaban diversas piezas antiguas, algunas posiblemente de la época de la reina Juana o quizás de los Reyes Católicos, como la copa de oro con las armas de Castilla³⁸, cabeza de una serie de piezas de vajilla de oro que comprendían jarros y jarritas, salvilla, taza, copa, etc.

En cuanto a las gemas, Felipe II, cliente y mecenas de artistas como los Sarachi, Miseroni, Leoni o Trezzo, a la par que duque de Milán, y objeto de innumerables regalos, poseía una extensa colección de vasos ricos elaborados con materias pétreas, además de los cubiertos, saleros y otros utensilios que pudieran incluirlas, dejando aparte las joyas y la extensa colección de camafeos y los muebles y objetos litúrgicos labrados en estas materias.

Los vasos de cristal de roca tasados en Madrid a la muerte del rey alcanzan la cifra de 117 asientos. Entre ellos destacamos algunas de las principales tipologías: alguna pieza ya fue mencionada por Angulo, como el *Gallo de Indias* regalado por el Duque de Saboya, obra del taller milanés de los Sarachi³⁹. En la colección destacan además el *barco* de gran tamaño, con bebedero, guarnición de oro y Neptuno guiando sierpes marinas en el tapador, posiblemente del mismo taller. Otros barcos, de diferentes tamaños, presentaban decoración incisa de follajes y figuras, sirenas y luchas de tritones, o, simplemente, óvalos, sencillez que se compensaba con una guarnición de oro y granates. Podrían haber tenido utilidad práctica las diversas copas que se describen, las tazas y bernegales, la *garrafa* de cristal que se guarnecía con oro, piedras y camafeos y serpientes enroscadas por asas, la *garrafica* estriada, decorada con grabado de ramos y guarnecida con oro esmaltado de colores, una *olla* facetada, con asas monolíticas, quizás antigua; un *jarrillo* con pico, asa y tapador, que recuerda a otro del Prado, un salero de oro con tapador, que tenía en su interior unos frutos de oro esmaltado y una rana de lo mismo, etc. Completan la relación diversos picheles, bernegales, porcelanas, redoma, cazuela con sus asas, cubetas, escudillas y numerosas piezas de diversa tipología, entre las que se encuentra una fuente de manar agua con un mochuelo y una venera con una tortuga (ns. 29460-2577).

35 Ibidem, nº 2775.

36 Ibidem, nº 2637.

37 Ibidem, nº 2662.

38 Ibidem, nº 2636.

39 ANGULO IÑIGUEZ, D., *Catálogo de las Alhajas del Delfín*, Madrid, reed. de 1989, p. 14.

A veces se encargaban a los plateros composturas y añadidos, como el caso de una sobrecopa para un vaso de cristal que había pertenecido al malogrado príncipe don Carlos, realizada por Pedro de Bilbao (nº 2622).

Entre los vasos de piedras duras, mucho menos abundantes hay también un barco de ágata, copas, vasos, bernegales, escudillas, una olla y el aguamanil de ágata, pieza importante, con asa figurada por una harpía y medio cuerpo de león como tapador del jarro, además de incorporar gran cantidad de piedras preciosas y perlas (ns. 2578-2597).

Aunque trazada en líneas generales, creemos que esta sucinta exposición —que no pretende ser exhaustiva— y su consiguiente propuesta de clasificación por uso, sirve para dar idea de la riqueza tipológica de la platería, funcional o decorativa, asociada a la mesa real, riqueza nacida del cuidadoso orden reglado que tenían todos los actos relacionados con la preparación y presentación de la comida ante el monarca, además de reflejar las grandes precauciones tomadas para evitar el envenenamiento —especialmente en líquidos, frutas y sazónadores— del que en ese momento, era el monarca más poderoso de la tierra.

Aportaciones a la platería de la Diócesis de Ciudad Rodrigo. Varias piezas inéditas punzonadas durante las contrastías de los plateros Rodrigo de Salazar (1577-1603) y Pedro de Salazar (1604-1620)

EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN
Universidad de Salamanca

NOTA PRELIMINAR. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Con anterioridad ya algunos historiadores (Hernández Vegas, García Mogollón, Seguí González y Pérez Hernández, entre otros¹) e incluso nosotros mismos²

1 HERNÁNDEZ VEGAS, M.: *Ciudad Rodrigo. La Catedral y La Ciudad*, Salamanca, ¿1935?. Ed. facs., Salamanca, 1982, t. II, pp. 169-170; GARCÍA MOGOLLÓN, F. J.: *La orfebrería religiosa en la diócesis de Coria. (Siglos XIII-XIX)*, Cáceres, 1987, pp. 163-164 y 191; SEGUÍ GONZÁLEZ, M.: *La platería en Ciudad Rodrigo*, IV Premio de Investigación Julián Sánchez “El Charro”, Ciudad Rodrigo, 1988, Inédito, ff. 7-8. Trabajo depositado en el Archivo Municipal de Ciudad Rodrigo (AMCR); PÉREZ HERNÁNDEZ, M.: “Relaciones entre la platería salmantina y portuguesa”, *Revista de Cultura Brigantia*, vol. XVI, nº 1-2, Bragança, 1996, p. 58.

2 AZOFRA, E. y SAN ROMÁN, P.: “Aportaciones a la platería de la Diócesis de Ciudad Rodrigo. Seis cruces procesionales del siglo XVI”, *Salamanca. Revista de Estudios*, nº 37, Salamanca, 1996, pp. 133-158; AZOFRA, E. y SAN ROMÁN, P.: “Aportaciones a la platería de la Diócesis de Ciudad Rodrigo. Diez custodias de mano renacentistas”, *Salamanca. Revista de Estudios*, nº 38, Salamanca, 1997, pp. 197-219; AZOFRA, E.: “Estado de la Cuestión. La Platería en la Época de los Austrias Mayores en la Diócesis de Ciudad Rodrigo”, *La Platería en la época de los Austrias Mayores*

habíamos apuntado (eso sí, de forma un tanto vaga y sin matizar e insistir en aspectos tan fundamentales como la denominación, periodización, aportaciones más importantes, etc.) que los talleres de platería de Ciudad Rodrigo experimentaron a lo largo del Quinientos, posiblemente su periodo de máxima producción y creatividad. Hoy (aunque la bibliografía existente al respecto sigue siendo escasa, a pesar de las publicaciones efectuadas en los últimos años), estamos en disposición de corroborar esa hipótesis y afirmar que los obradores de la ciudad del Águeda vivieron en la segunda mitad del siglo XVI (cabe incluso plantearse si en los dos últimos tercios) y en las dos primeras décadas del Seiscientos la que hemos dado en denominar *la primera etapa de esplendor de la platería mirobrigense*³.

Desde nuestro punto de vista esta primera etapa de esplendor, la segunda se desarrollará dos siglos más tarde⁴, se iniciaría con la actividad de los dos plateros

en Castilla y León. *Catálogo de la Exposición que se celebró en el Monasterio de Nuestra Señora de Prado, Valladolid, entre los días 19 de febrero y 30 de marzo de 1999*, Salamanca, 1999, pp. 153-162.

3 AZOFRA, E.: "Aportaciones a la platería de la Diócesis de Ciudad Rodrigo. Las custodias del Campo de Argañán", *Catálogo de la Exposición Itinerante "Gólgota. Drama de Pasión y Pascua. Pasión por una tierra"*, Salamanca, 2004, pp. 23-28.

4 Finalizada la primera etapa de esplendor en 1620, la platería de Ciudad Rodrigo entrará en una larga y profunda crisis de la que no comenzará a recuperarse hasta bien avanzado el siglo XVIII. La actividad debió reducirse tanto que, en este sentido, resulta muy significativo que de ese largo periodo, más de 150 años, no se haya conservado en toda la diócesis, hasta donde sabemos, ni una sola pieza punzonada en Ciudad Rodrigo. Será en el último tercio del siglo XVIII y a lo largo del primero del XIX cuando los talleres mirobrigenses experimenten una intensa revitalización, tanto desde el punto de vista cualitativo, aunque sin llegar a las cotas alcanzadas en la primera etapa, como especialmente desde el punto de vista cuantitativo, como lo demuestra el hecho de que nos hayan llegado casi medio centenar de piezas, entre ellas 6 custodias, 8 cálices y otros tantos copones. Los principales responsables de esa recuperación fueron en el último tercio del Setecientos los plateros Manuel Madruga y Francisco Fermín Zerrato, que desempeñaron el cargo de contraste de oro y plata de Ciudad Rodrigo alternativamente durante todo ese periodo. Así, Madruga lo ocupó desde diciembre de 1764 hasta octubre de 1771, en sustitución de Joaquín de Alba Castro, y desde diciembre de 1779 hasta julio de 1782, y Zerrato desde octubre de 1771 hasta diciembre de 1779, fecha en la que accedió al cargo de contraste de barro, lata y cobre hasta febrero de 1785, momento en el que volvió a desempeñar como consecuencia de la resolución promulgada por Fernando VI en 1752 el oficio de fiel contraste, marcador de plata y tocador de oro en Ciudad Rodrigo, su jurisdicción y obispado, a los que unió a partir de diciembre de ese año el de contraste de barro, lata, cobre y demás anexos. En febrero de 1792 fue reelegido para ese cargo por otros seis años, e incluso en agosto de ese año fue nombrado por Su Majestad, en una Real Cédula despachada a su favor, ensayador de los Reinos. Será durante este periodo cuando utilice un punzón que incluye la cifra relativa al año, 95/ZRATO, siendo el primer caso en la historia de la platería mirobrigense en el que se añade al troquel de marcador la referencia cronológica. El 10 de agosto de 1797 otorgaba testamento ante Fernando Alonso y Cañizal; aparte de decir que era viudo, natural y vecino de Ciudad Rodrigo y que tenía 59 años, no aporta ninguna noticia de interés. Y, sin duda, en el primer tercio del siglo XIX el máximo exponente de la platería de Ciudad Rodrigo fue el orive José Genaro García que, activo entre 1813 y 1828, quizás fuera hijo del platero mirobrigense Francisco Genaro Hernández, que en febrero de 1785 optó junto a Zerrato al cargo de marcador y a quien el ayuntamiento denegó la petición de *ser nombrado por contraste de pesos, pesas y medidas a cambio de contribuir al fondo del comun con 200 rs anuales* (AHPSa, Protocolo nº 1825, ff. 181 r.-182 v). (AMCR. Sección 1ª, Subsección 1ª, Serie 1ª, Libro de Actas, Años 1763-64, f. 475 r.; 1770-1771, f. 206 r.; 1779-1780, f. 115 r.-v.; 1785, ff. 16 v.-17 v., 22 v. y 121 v.; 1791-1792, ff. 124 r.- v. y 181 r.- 183 v.).

mirobrigenses más famosos del siglo XVI, Hernán Báez y Hernán Bote, y concluiría con la muerte del orive Pedro de Salazar, acaecida en 1620. Hernán Báez fue el artífice de las desaparecidas andas y custodia de plata de la catedral de Ciudad Rodrigo que, labrada entre 1560 y 1567, debía asemejarse a la de Badajoz y a quien García Mogollón considera como posible autor de la custodia realizada en 1556 para la iglesia del pueblo cacereño de Robledillo de Gata⁵, que perteneció a la diócesis civitatense hasta 1958; a Hernán Bote, que desempeñó el cargo de marcador y fiel contraste de Ciudad Rodrigo hasta diciembre 1577, aunque todavía desconocemos desde cuando, le adjudicamos recientemente la autoría de la fabulosa custodia de la cofradía del Santísimo Sacramento de San Felices de los Gallegos, pieza de gran finura, cuidadas proporciones y extraordinaria armonía, labrada probablemente en 1565⁶. A ellos habría que unir en esas mismas fechas, según el historiador local Hernández Vegas, los nombres de Bretón y Santos que, documentado en 1558 y en 1568, además debía de tener otras muchas habilidades⁷. Esta etapa de esplendor se continuaría en el último tercio del siglo XVI y en las dos primeras décadas del XVII con la labor de una importante nómina de plateros⁸,

5 HERNÁNDEZ VEGAS (1982), t. II, pp. 21-22 y 169-170; GARCÍA MOGOLLÓN (1987), pp. 164, 184, 576-578. En este trabajo, en las páginas 62, 827-828, 927-928, 1054-1055, 1060 y 1107-1108, se recogen diferentes noticias sobre la actividad profesional desarrollada por Hernán Báez en la diócesis de Coria.

6 AZOFRA, E.: "Custodia de la cofradía del Santísimo Sacramento de San Felices de los Gallegos", *Jesucristo, imágenes del misterio. Catálogo de la Exposición celebrada en la iglesia de San Agustín (Ciudad Rodrigo), del 12 de agosto al 19 de noviembre de 2000*, Salamanca, 2000, pp. 124-125. En ese estudio se recogía la bibliografía existente sobre esta pieza hasta ese momento. Recientemente formó parte de la exposición *El árbol de la vida*, correspondiente a la edición de Las Edades del Hombre celebrada en la Catedral de Segovia en el año 2003.

7 NIETO GONZÁLEZ, J. R. y PALIZA MONDUATE, M^a. T.: "Túmulo de la Reina Margarita de Austria", *Arquitecturas de Ciudad Rodrigo*, Salamanca, 1994, pp. 69-71 (69).

8 El listado más amplio de los plateros mirobrigenses activos en el último tercio del siglo XVI fue facilitado por PÍRIZ PÉREZ, E.: *La arquitectura gótica en la diócesis de Ciudad Rodrigo*, Salamanca, 1974, pp. 96 y 97, que incluso anotó la fecha del documento en el que se citaban pero obviando la fuente: Hernando Albarez (1599), Martín Alonso (1583), Cristóbal Hernández (1583), Pedro Hernández (1573), Francisco de Huete (muerto en 1584), Diego Jurado (1587), Francisco López de Paz (1573), Damián Montero (1578 y 1587), Juan de Salamanca (1577), Francisco de Santa Clara (1574) y Guillermo Vázquez (1578). Sobre Pedro Hernández puede consultarse también GARCÍA MOGOLLÓN (1987, pp. 191 y 885), y PÉREZ HERNÁNDEZ (1996, pp. 55-64). A ese elenco de orives mirobrigenses GARCÍA MOGOLLÓN (1987, pp. 191, 810, 835 y 893) sumó dos más, Francisco de Aguilera (1586) y Pedro Cadimo (1589, 1592), BARBERO GARCÍA, A. y MIGUEL DIEGO, T. DE: *Documentos para la historia del arte en la provincia de Salamanca. Siglo XVI*, Salamanca, 1987, p. 157, uno más, Martín Gómez (1598), del que también aporta nuevos datos, referidos ya al siglo XVII, GARCÍA MOGOLLÓN (1987, pp. 197, 212-213, 871-872 y 1112), y nosotros, (AZOFRA, 1999, p. 152), otro más, Rodrigo Salazar (1577, 1579, 1582). A los citados, algunos de los cuales prolongaron su actividad durante los primeros años del siglo XVII, se deben añadir los nombres de Diego de Ribera, Lorenzo Hernández y Pedro Salazar, documentados por SEGUÍ GONZÁLEZ (1988, Inédito, f. 8), y Lorenzo Sánchez (AZOFRA y SAN ROMÁN, 1996, pp. 201 y 208-210).

entre los que destacan sobre todo Francisco de Huete (?-1584), por ser el artífice de la perdida custodia de Aldea de Alba, cuya realización contrató en 1578⁹, y sobre todo de la cruz procesional de Pastores, labrada en 1579¹⁰, y Diego Jurado, el platero mirobrigense del que más obras se tienen documentadas¹¹, aunque sólo una se ha conservado, la custodia de Robleda, sobre la que volveremos más tarde. En abril de 1579 se obligaba a realizar una cruz de plata para la iglesia de Carpio (de Azaba), de 13 ó 15 marcos de peso, que debía terminar para el día de Todos los Santos de ese mismo año y ser *de la forma y manera y de la hechura questa la cruz de la iglesia de Eldijuela de Azava y con las mismas figuras*. En mayo de ese mismo año contrataba la ejecución de un incensario para la iglesia de Sando. En 1586 concertaba la ejecución de una cruz para el convento de Santa Cruz de Ciudad Rodrigo y labraba un cáliz para la iglesia de Robledillo de Gata (Cáceres)¹². Un año después aceptaba hacer una custodia de plata para la iglesia de Puebla de Yeltes y una lámpara para la catedral de Ciudad Rodrigo, que debía ser semejante a la que lucía en el altar mayor y pesar 34 marcos de plata, por cada uno de los cuales *se le abonarán al platero 107 reales, que se entienden 65 reales del marco de plata y 42 reales por razon de la hechura*. Por último, en 1591 Diego Jurado asumía el encargo de unas crismas de plata para la parroquial de Sepulcro Hilario y en 1600 el de una lámpara de plata para la capilla que fundó Martín Rodríguez en la iglesia de San Felices de los Gallegos.

En esta primera etapa de esplendor será cuando, sin duda alguna, la platería mirobrigense cree su pieza más original: una custodia portátil definida por la utilización de un templete de dos cuerpos superpuestos, que la confieren un evidente carácter vertical, flanqueados por numerosos balaustres y cuyo mejor ejemplo es la citada custodia de la cofradía del Santísimo Sacramento de San Felices de los Gallegos. Esta pieza fue dada a conocer por Gómez Moreno poniéndola en relación con la de la iglesia de Yecla de Yeltes (Salamanca) que, más sencilla, fue donada en 1559 por Juan Calvo “el Indiano” y labrada en los talleres

9 Archivo Histórico Provincial de Salamanca (AHPSa), Protocolo n° 1834, ff. 343 r.-344 v. Cit. BARBERO y MIGUEL (1987), p. 276. En el contrato de la obra Francisco de Huete aceptaba hacer una custodia de plata que después de acabada y labrada debía pesar 5 marcos y medio y tenía que *de ser de la obra e traza que es la custodia de la iglesia del Señor San Juan desta ciudad*. Para su realización se le entregaban a cuenta 20 ducados de 11 reales y por cada marco de plata labrada se le pagarían 40 reales.

10 AHPSa, Protocolo n° 1905, ff. 659 r.-660 r. Cit. BARBERO y MIGUEL (1987), p. 276. La transcripción del documento y un estudio de la pieza en AZOFRA y SAN ROMÁN (1996), pp. 141-143 y 157-158.

11 Las referencias documentales de las obras que se citan a continuación, todas ellas, si no se especifica nada, para templos de la provincia de Salamanca, la mayoría pertenecientes a la diócesis civitatense, se recogen en BARBERO y MIGUEL (1987), p. 277 y Archivo Universidad de Salamanca, Fondo Espinosa, 4/D.7/1/43, 4/D.7/1/45, 4/D.7/1/47, 4/D.7/1/49, 4/D.7/1/51, 4/D.7/1/53 y 4/D.7/2/223.

12 GARCÍA MOGOLLÓN (1987), pp. 191 y 893-894.

mirobrigenses, como ya indicara Pérez Hernández¹³. Muy semejantes, como señalara García Mogollón, son las custodias atesoradas en los pueblos cacereños de Robledillo de Gata, referida con anterioridad, y Descargamaría, que formaron parte de la diócesis civitatense hasta 1958¹⁴. Si bien es cierto que no se han conservado, hasta donde sabemos, más custodias de la complejidad de las indicadas, no lo es menos que de los talleres mirobrigenses surgieron además a partir de ese modelo, quizás por motivos pecuniarios y así podamos considerarlas como una interpretación económica, dos variantes de las que sí nos han llegado un interesante grupo de piezas. La más sencilla, que supone la reducción al máximo de los balaustres de tal forma que el viril está flanqueado sólo por dos columnas, una a cada lado, tiene interesantes exponentes en la custodia pequeña de la Sala IV del Museo de la Catedral, labrada hacia 1580 y punzonada por marcador Rodrigo de Salazar, la de Monsagro, realizada hacia 1580, y la de Pastores, hecha hacia 1610 y marcada por el fiel contraste Pedro de Salazar¹⁵. La segunda variante, a medio camino entre las anteriores, se definirá por mostrar el expositor flanqueado por seis balaustres o hermes, dependiendo de las piezas, que agrupados tres a tres dibujan planta triangular, asemejan *dos castillos columnas*, según recoge la documentación de la época, y soportan un entablamento a modo de techumbre que, rematado por un motivo acampanado, acoge en su interior una campana o la figura de un santo obispo o un abad. Se incluyen en este grupo las custodias de Robleda¹⁶, labrada entre 1583 y 1585 por el platero mirobrigense Diego Jurado¹⁷, cuya autoría se da a conocer en este trabajo, y marcada por el fiel contraste Rodrigo de Salazar, Boadilla y Olmedo de Camaces, que a pesar de no presentar punzones estas dos últimas hay tantas similitudes entre las tres que muy bien pudieran ser obra del citado orive que, buen conocedor del arte renacentista, labró piezas de gran cali-

13 Nota 6 y para la custodia de Yecla de Yeltes: GÓMEZ MORENO, M.: *Catálogo monumental de la provincia de Salamanca*, Valencia, 1967, pp. 462-463; PÉREZ HERNÁNDEZ: "Custodia de mano de Yecla de Yeltes", *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Salamanca, 1999, pp. 336-337 (Recoge toda la bibliografía publicada).

14 Nota 5 y para la custodia de Descargamaría: GÓMEZ MORENO (1967), pp. 462-463; GARCÍA MOGOLLÓN (1987), pp. 164, 182 y 509-510 (Recoge toda la bibliografía publicada).

15 AZOFRA y SAN ROMÁN (1997), pp. 201 y 210-214; AZOFRA (1999), pp. 340-343.

16 AZOFRA (2000), pp. 132-133. Como ya reseñara Agustín Herrero Durán ("La Custodia de Robleda en la Exposición de la Diócesis", *La Voz de Miróbriga*, nº 2.505, 15/9/2000, p. 2), la actual custodia de Robleda fue labrada en su origen para la iglesia de Fuenteguinaldo, unos años antes de la fecha que él indica, 1587, y por el platero Diego Jurado, cuyo nombre omite, pasando tras diferentes avatares, reseñados por el autor de forma pormenorizada, a la iglesia en la que hoy se encuentra.

17 Archivo Diocesano de Ciudad Rodrigo. Archivo Parroquial de Fuenteguinaldo. Libro 1224. Libro de visitas, cuentas de fábrica, ermitas, etc. Años 1574-1640, f. 57 r. (*Cuentas desde San Juan de 1583 a ese mismo día de 1585*) ... Primeramente se descarga a el dicho mayordomo con 239 reales que se dieron a Diego Xurado platero para hacer la custodia nueva. Diosele tambien una custodia vieja que abia en esta iglesia, y los dichos 239 reales e la custodia vieja pesaron 9 marcos de plata y todo se entregó al dicho Jurado para la custodia nueva.

dad. Esta variante tipológica, *con sus columnas a cada lado del biril*, tiene un último ejemplar en la actual custodia pequeña de Bermellar. Contrastada por Pedro de Salazar, fue realizada en su totalidad en 1617 por el platero Lorenzo Sánchez para la iglesia de San Leonardo, anejo de Bermellar que se despobló durante la Guerra de la Independencia de Portugal, pasando en 1664 sus ornamentos y alhajas al templo en el que hoy se atesoran¹⁸.

Durante esta etapa los talleres mirobrigenses no sólo crearon su pieza más característica sino que además acabaron por imponer un modelo de cruz procesional que, superado ya en los principales centros plateriles peninsulares, derivaba de la tipología medieval tardogótica y se definirá por presentar brazos rectos con expansiones intermedias tetralobuladas y terminaciones trilobuladas con lóbulos semicirculares, como es el caso de la de La Alameda de Gardón, labrada hacia 1590, o circulares que adquieren exteriormente forma romboidal al estar rodeadas por una crestería, como ocurre en la ya referida cruz de Pastores. En ésta última incluso, a pesar de estar realizada en 1579 y lucir un repertorio decorativo con elementos propios del manierismo, las expansiones intermedias siguen teniendo forma conopial. Aunque ya apuntamos que en este caso ese apego a ciertas notas del pasado se debía a las condiciones del contrato, en las que se obligaba al orive Francisco de Huete a seguir las características de una cruz ya materializada, la de la desaparecida iglesia de Santo Tomé de Ciudad Rodrigo, lo cierto es que dos de las tres cruces inéditas que incluimos en este estudio, las de La Atalaya y El Payo, responden en gran medida a las variantes tipológicas citadas, mientras que la tercera, la de Navasfrías, plasma el conocimiento y la vinculación por parte de la platería mirobrigense, y ahí radica su interés, a un nuevo gusto, el estilo purista¹⁹.

LAS CONTRASTÍAS DE RODRIGO (1577-1603) Y PEDRO DE SALAZAR (1604-1620)

Y durante gran parte de esta *primera etapa de esplendor de la platería mirobrigense*, en concreto durante algo más de cuatro décadas, el cargo de fiel contraste y marcador de Ciudad Rodrigo será desempeñado por dos orives de la misma familia, Rodrigo y Pedro de Salazar. Si bien es cierto que hace unos años planteamos la posibilidad de que pudiera haber una vinculación paterno-filial entre ellos, hoy podemos ratificar esa hipótesis y corroborar así que una vez más

18 AZOFRA y SAN ROMÁN (1997), pp. 201-202 y 208-210; AZOFRA (2000), p. 132.

19 Hemos prescindido de aquellas cruces procesionales de la diócesis civitense que, dadas a conocer en otros trabajos, carecen de marcas, aunque todas, a excepción de la de Hinojosa de Duero, responden a las soluciones de la tipología aquí planteada y casi todas ellas bien pudieron ser labradas, como así lo creemos, en los talleres mirobrigenses. AZOFRA y SAN ROMÁN (1996) pp. 133-158; AZOFRA (1999), pp. 408-411; AZOFRA (2000), pp. 80-81 y 90-91; AZOFRA, E.: "Una cruz procesional palentina del último tercio del siglo XVI en la diócesis de Ciudad Rodrigo", *Estudios de Platería. San Eloy* 2001, Murcia, 2001, pp. 45-55.

estamos ante otro caso en el que un cargo municipal acabó teniendo carácter hereditario. El padre, Rodrigo de Salazar, fue propuesto y elegido para ese oficio en la sesión consistorial del 20 de diciembre de 1577, en sustitución de Hernán Bote, como ya hemos apuntado con anterioridad, y lo debió de desempeñar probablemente hasta su muerte, acaecida quizás a lo largo de 1603 o en los primeros meses de 1604; fecha, en concreto el 13 de marzo, para la que su hijo, Pedro de Salazar, acababa de ser nombrado en sustitución de su progenitor, *constraste y marcador de los pesos y medidas* de Ciudad Rodrigo²⁰, cargo que ocupó hasta su óbito, acaecido en 1620. El 27 de noviembre de ese año el ayuntamiento propuso nombrar como sustituto de Pedro de Salazar *para el oficio de contraste y marcador mayor de esta ciudad y su tierra* al platero mirobrigense Martín Gómez, vecino entonces de la ciudad de Plasencia²¹.

Hoy estamos en disposición de apuntar que durante los primeros años en los que Rodrigo de Salazar desempeñó este cargo, quizás hasta la última década del siglo XVI, usó indistintamente como punzón personal, y hasta donde sabemos se trata del primer fiel contraste y marcador de Ciudad Rodrigo que lo utilizó, dos troqueles: “R mayúscula y o minúscula sobremontada en contorno oval” y “R mayúscula en contorno ovalado”. De esta forma, de entre las piezas ya publicadas, los dos punzones están en la cruz procesional de Pastores, cuya realización, como se ha indicado anteriormente, concertó Francisco de Huete en 1579. Por su parte, el primer punzón solo luce en la custodia de Robleda, hecha por Diego de Jurado en 1585 para la iglesia de Fuenteguinaldo, y en la custodia pequeña expuesta en la sala IV del Museo Diocesano y Catedralicio de Ciudad Rodrigo²², mientras que el segundo aparece, como ya se ha citado en algún momento aunque todavía no se ha estudiado, algo que haremos más tarde, en un cáliz de 1582 de la desaparecida iglesia de San Juan de Ciudad Rodrigo y hoy en la parroquial de San Isidoro-San Pedro²³. A estas piezas se deben sumar la base y la copa del cáliz de Villasrubias, marcado con el punzón “R en contorno ovalado”, y la magnífica cruz procesional de La Atalaya, con el troquel “R y o sobremontada en contorno oval”. Y todas estas obras presentan el mismo punzón de localidad, el escudo de Ciudad Rodrigo, tres columnas dispuestas en ángulo que sostienen un entablamento, caracterizado en este caso por presentar el perfil inferior conopial y disponer sobre el entablamento, a plomo con las columnas, tres bolas a modo de pirámides. Además, este mismo punzón, ahora solo, sin ninguno de los troqueles personales

20 AMCR. Sección 1ª, Subsección 1ª, Serie 1ª, Libro de Actas, Años 1604-10, 13/3/1604, s.f.

21 AMCR. Grupo 4, Caja 4, documento 131. Sobre la actividad de este platero en la diócesis de Coria, GARCÍA MOGOLLÓN (1987), pp. 197, 212-213, 871-872 y 1112.

22 AZOFRA y SAN ROMÁN (1997), pp. 201, 210 y 213-214.

23 AZOFRA y SAN ROMÁN (1996), p. 136; AZOFRA (1999), p. 154. Esta pieza también se incluye en el trabajo inédito ya referido de Seguí González, ff. 14-15, pero sin apuntar ninguna de las precisiones que aquí se han indicado.



FIGURA 1. *La Atalaya. Cruz. Punzón de localidad y nominal. Ciudad Rodrigo. Iglesia de San Pedro-San Isidoro (San Juan). Punzones de localidad y nominal. Ciudad Rodrigo. Iglesia de San Pedro-San Isidoro. Punzón de localidad. El Payo. Cáliz. Punzones de localidad y nominal.*

identificadores de Rodrigo de Salazar, está en un cáliz de la iglesia de Castillejo Martín Viejo.

El detalle apreciado en esta última pieza y el hecho de que la contrastía de Rodrigo de Salazar se prolongara hasta comienzos del siglo XVII, nos lleva a plantear que el contraste mirobrigense introdujo ciertos cambios en su sistema de punzonaje en la etapa final de su cargo, optando por utilizar, ya en la última década del siglo XVI, exclusivamente el troquel de localidad; una marca que además diferirá de la empleada hasta ese momento al prescindir de las bolas que remataban las tres columnas y al sustituir el perfil inferior conopial por otro escalonado. Este punzón es el que aparece en una pieza ya estudiada, la cruz procesional de La Alameda de Gardón²⁴, y también se ha localizado en otra inédita, en la base de un cáliz de la iglesia parroquial de San Pedro-San Isidoro de Ciudad Rodrigo.

Por su parte, como ya se ha apuntado en otras ocasiones, el platero mirobrigense Pedro de Salazar usó como marca personal durante su contrastía, que se prolongó desde 1604 hasta 1620, el troquel “Po” (P mayúscula y o minúscula), que va acompañado en todo momento del mismo punzón de localidad de Ciudad Rodrigo, el escudo de Miróbriga en su versión reducida, tres columnas que dispuestas en ángulo sostienen un sencillo entablamento, y que en este caso como peculiaridad está “rehundido” o “estampado”, al igual que la marca “Po”, en vez de “en relieve” o “sobreelevado” como ocurría con todos los troqueles usados por Rodrigo

24 En su momento (AZOFRA, 2000, p. 90), tras comprobar que este troquel de localidad era diferente a los que aparecían acompañando a los punzones personales de los marcadores y fieles contrastes Rodrigo de Salazar y Pedro de Salazar, planteamos la posibilidad, que tras lo expuesto con anterioridad queda descartada, de *que entre ambos plateros debió existir otro marcador que, desconocido hasta el momento, desempeñó ese cargo a finales del siglo XVI, época en la que fue labrada la cruz de La Alameda de Gardón.*

de Salazar²⁵. Hasta el momento, los punzones empleados por Pedro de Salazar aparecían en dos piezas que ya han sido estudiadas y hemos citado con anterioridad, las custodias de Pastores y de Bermellar, y en el cetro atesorado en el Palacio Episcopal²⁶. A esta nómina hay que sumar un cáliz y la cruz procesional de la iglesia El Payo y también la cruz procesional de la parroquia de Navasfrías. Por otra parte, debido a una solicitud cursada en enero de 1621 por el concejo mirobrigense a los herederos de Pedro de Salazar tras su muerte, también podemos conocer cuales fueron, y seguirían siendo, *los pesos y medidas y demas cosas tocantes al officio de contrtaste e marcador desta ciudad*; utensilios que el ayuntamiento rodericense ponía a disposición de los plateros que pasaban a desempeñar ese cargo²⁷.

ESTUDIO DE LAS PIEZAS SELECCIONADAS

En este trabajo se incluyen cuatro cálices, en realidad de dos de ellos sólo nos interesan partes muy concretas, punzonados durante la contrastía de Rodrigo de Salazar. Sin duda, el más antiguo, y también el más interesante, es **el cáliz de la desaparecida iglesia de San Juan de Ciudad Rodrigo**, hoy conservado en buen estado en la parroquia de San Pedro-San Isidoro. Labrado en plata en su color torneada, cincelada y fundida (alto 22,8 cm; diámetro pie 15,7 cm; diámetro copa 9,1 cm) responde estilísticamente a la fecha de ejecución, 1582, y se nos muestra

25 AZOFRA (1999), pp. 156-157. Por su parte M. Seguí (1988, inédito, ff. 8 y 104-110) ya apuntó que Pedro de Salazar ejerció el cargo de marcador en el siglo XVII y le documentó como tasador de las piezas de oro que dejó tras su óbito don Gaspar de Paz. La tasación de las de plata corrió a cargo de los orives mirobrigenses Diego de Ribera y Lorenzo Hernández.

26 AZOFRA (1999), p. 161, nota 17.

27 AMCR. Grupo 4, Caja 4, documento 131. ... *Primeramente una mesa del constraste con tres cajones y un peso grande con sus palancas de cobre y otro peso mas pequeño con sus palancas de laton; yten dos marcos, el uno nuebo en una bolsa de baqueta de ocho libras, y el otro viejo de las mismas ocho libras; yten una harquilla bieja con una tabla de quenta en ella pegada para pesar el oro y plata; yten un terno de medidas de cobre grande media acumbre y quartillo y medio quartillo y panilla todo de cobre exceto la panilla que es de ojadelata; yten otro terno de medidas sisadas de cobre que son medio cantaro y las susiguientes hasta medio quartillo que son seis y digo, el medio cantaro y media acumbre y quartillo y medio quartillo de cobre y otro medio quartillo y panilla de ojadelata; yten un marco de puntas de diferentes oros y dos (¿?) piedras de tocar el oro; yten un peso grande de garabatos con arroba y media arroba y ocho libras de yerro; yten un cepo de las pesas y un martillo grande con tres marcas y un cortador de hierro y las marcas deste año son dos aes y las armas de la ciudad; yten la pila de piedra y su desbastadera de las medidas; yten otras dos marcas de hierro para la madera, una la deste año y la otra de las armas de la ciudad; yten los manizos de las medidas del aceyte de ojadelata de las tiendas desta ciudad que por ser de las tenderas y no de la ciudad no se contaron; yten catorce pesas de laton, que hacen sesenta y ocho castellanos del oro, y las demas pesas de tomines de lata y de laton que son nueve; yten el marco de la bara de medir que es de la ciudad abierto; yten un marco de hierro de la suela de los zapateros; yten una marca de hierro de redes de pescar; yten un libro de quenta de hacer las pesas; yten un arancel en una tabla y se quedaron con él los señores don Antonio de Caraveo y don Luis Meléndez, regidores; yten una vara de yerro con un fallo de que esta pendiente el peso del arancel primero.*



como una pieza muy estilizada y equilibrada. Tiene en el interior de la base el punzón de localidad, el escudo de Ciudad Rodrigo que con perfil inferior conopial acoge tres columnas en ángulo que soportan un entablamento rematado por tres bolas a plomo con las columnas, y el de Rodrigo de Salazar en la versión “R en contorno ovalado”. Descansa sobre un pie circular formado por una lisa y saliente pestaña y dos cuerpos cilíndricos moldurados de diámetro decreciente, elevándose el menor en una forma troncocónica que da paso al astil y que acabará evolucionando hasta convertirse en el gollete cilíndrico característico de la platería del Seiscientos. Los cuerpos cilíndricos están separados por un perfil convexo animado con una completa inscripción en la que indica el nombre del oferente de la pieza, del que nada sabemos, la fecha de la donación y la parroquia a la que se entregó: “ESTE ES EL CA-

LIZ Q DIO SEBASTIAN LOPEZ CANO A ESTA FABRICA DE (la E dentro de la D) S. SAN (la N unida a la A) IVAN (la N unida a la A). A(Ñ)O (la O más pequeña y volada sobre la A) DE (la E dentro de la D) 1582”. El astil, separado del pie por una arandela moldurada, tiene un nudo ovoidal de gran desarrollo que, propio de la platería del momento y decorado con anillos incisos y en la parte inferior con cuatro pequeñas hojas de acanto fundidas, da paso a un cuello cilíndrico matado por una arandela moldurada y una forma bulbosa, muy definidora también de las piezas de esas fechas. La copa, de perfil cónico, está decorada con los mismos motivos que el nudo, los anillos incisos y las cuatro hojas de acanto superpuestas que en este caso tienen un tamaño estimable.

El mismo sistema de marcaje presenta el **cáliz de la parroquia de Villasrrubias** también en el interior de la base²⁸; parte, y no en su totalidad, que junto a la copa proviene de la época del punzonaje. Realizado en plata en su color torneada y sobredorada en el interior de la copa (alto 21,4 cm; diámetro pie 15,4 cm; diámetro copa 9,3 cm), la moldura superior del pie y el astil derivan de una intervención efectuada a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. Del momento de su labra nos ha llegado una buena parte del pie que, formado por una lisa y saliente pestaña

28 Esos punzones ya fueron recogidos, sin ningún tipo de puntualización y de una forma muy peculiar, “*Tres columnas R*”, en MARTÍN RODRÍGUEZ, M.: *Apuntes de la Diócesis de Ciudad Rodrigo*, Salamanca, 1969, p. 34; obra en la que además este cáliz se fechaba en el siglo XIX.

y un cuerpo cilíndrico moldurado de escasa altura rematado en un perfil convexo, es tipológicamente muy similar al descrito con anterioridad. Por su parte, la copa, de perfil cónico muy abierto, aparece animada en su mitad inferior por dos sencillos y finos filetes.

La cruz procesional de la iglesia de La Atalaya, de gran calidad, luce en la parte inferior del cuadrón central, tanto en el anverso como en el reverso, el punzón de localidad, el consabido escudo de Ciudad Rodrigo con las notas propias introducidas en sus primeras años por el marcador Rodrigo de Salazar, y el suyo nominal en la versión “R mayúscula y o minúscula sobremontada en contorno ovalado”. Realizada hacia 1580-1590 en plata en su color torneada, repujada, cincelada, fundida y esgrafiada (alto 80 cm, de ellos el brazo vertical 53 cm; brazo transversal 48 cm; diámetro de la macolla 16 cm) responde a la perfección al modelo de cruz procesional que heredero de la tipología medieval tardogótica se acabó imponiendo, como ya se ha expuesto con anterioridad, en los talleres de Ciudad Rodrigo en *la primera etapa de esplendor de la platería mirobrigense*. Presenta brazos rectos que, recorridos por una crestería formada por veneras y bolas fundidas dispuestas alternativamente, tienen expansiones intermedias, resueltas con perfiles conopiales rematados por cabezas leoninas empenachadas entre motivos curvilíneos, y terminaciones circulares que lucen exteriormente forma romboidal al estar envueltas por una crestería a base de elementos curvilíneos y de cabezas de ángeles aladas y empenachadas en los extremos. Por el contrario, es en la decoración de los brazos, como ocurre por otra parte con otras cruces de la diócesis civitatense, donde el anónimo autor de esta pieza se mostró más novedoso. Así, junto a elementos utilizados desde el renacimiento pleno (veneras, roleos, sartos de frutos, cabezas de ángeles aladas, etc.) se incorpora la consabida ornamentación manierista (ces, cartelas, cueros recortados, cintas planas rectangulares, espejos ovalados, etc.).

El cuadrón central, cuadrangular y con remates volados en las esquinas resueltos con cabezas de ángeles aladas y empenachadas, tiene las soluciones habituales. En el anverso, sobre un leños de la ciudad de Jerusalén enmarcado por cueros recortados y sartos de frutos, una imagen de Cristo crucificado, muy estilizado y en complicado escorzo; en el reverso, encuadrado de igual manera y a su vez sobre un fondo paisajístico, el titular de la parroquia, el arcángel San Miguel victorioso sobre el demonio situado a sus pies. Los medallones de los extremos lucen sobre cuidados fondos paisajísticos un programa iconográfico muy en boga en el momento de su realización: los evangelistas representados como tetramorfos en el anverso y en el reverso a los cuatro Padres de la Iglesia Latina sentados, de cuerpo entero y leyendo un libro. La aparición de los cuatro grandes Doctores (San Agustín, San Ambrosio, San Gregorio Magno y San Jerónimo), que acabará convirtiéndose en un motivo iconográfico fundamental del último tercio del Quinientos, tiene su punto de partida en las disposiciones tridentinas que, promovidas por el decreto de las imágenes de la sesión 25 del Concilio, potenciaron los temas que



había puesto en tela de juicio la Reforma. Estas figuras forman parte de las llamadas imágenes dogmáticas que definieron la teología católica contrarreformista y adquirieron un carácter moralizador y ejemplificador debido a su función de sustentadores del Credo y de la Doctrina Cristiana.

La macolla, muy novedosa en la platería mirobrigense que hasta ese momento había optado por nudos arquitectónicos de uno o dos cuerpos hexagonales de distinto tamaño, se inicia con un cañón de enmangar cilíndrico animado con motivos cincelados de sargas de frutos y pabellones de telas colgantes. La base del nudo se resuelve con un gran toro que, adornado con la misma decoración, en este caso repujada y cincelada sobre un fondo esgrafiado, remata en un cuerpo cilíndrico liso de menor diámetro al que se han aplicado seis placas voladas con

extremos enrollados y espacio central horadado. Sigue un cuerpo cilíndrico central de cierto desarrollo matizado en el tercio superior por un sencillo listel y animado en la franja inferior por motivos vegetales y curvilíneos sobre un fondo esgrafiado y seis espejos ovalados con rostros masculinos, de distintas edades, dispuestos de perfil. Además, en línea con las placas ya citadas, presenta seis tornapuntas que rematadas en curiosos mascarones se continúan en otros tantos elementos ajarronados dispuestos ya en el cuerpo superior. Éste se compone de una moldura convexa y una escocia que, unidas por seis tornapuntas vegetalizadas, se adornan respectivamente con motivos cincelados florales y espejos ovalados.

La primera variante del punzón de localidad empleada por Rodrigo de Salazar (es decir, el escudo de Ciudad Rodrigo que con perfil inferior conopial acoge tres columnas en ángulo que soportan un entablamento rematado por tres bolas a plomo con las columnas), se encuentra, en este caso en solitario, en el interior de la base de **un cáliz de la iglesia de Castillejo Martín Viejo**. Labrado en plata en su color torneada, repujada y cincelada y sobredorada en la copa (alto 22 cm; diámetro pie 14,5 cm; diámetro copa 9,2 cm) responde tipológicamente al momento de su realización, si bien las excesivas divisiones horizontales que presenta le restan elegancia y equilibrio compositivo. Se eleva sobre un pie circular formado por una pestaña lisa y saliente y sucesivas molduras convexas de diámetro decreciente,

todas lisas excepto la central, que está animada con un motivo decorativo ya un tanto retardatario, los gallones. El astil se inicia con un cuerpo troncocónico que, rematado en una arandela y matizado en su tercio superior por un toro aplastado, luce en su parte inferior un friso de fajas rectangulares incisas, que vuelve a repetirse en la base del nudo y que quizás respondan a un proceso de esquematización de los gallones. El nudo, ovoidal y de gran desarrollo, luce además en la mitad superior dos gruesos baquetones o filetes. Le sigue un cuerpo de perfiles cóncavos que, rematado en un grueso toro, está matizado por una arandela moldurada volada. La copa, de perfil cónico excesivamente abierto, está recorrida hacia la mitad por un grueso y prominente baquetón.

Como ya se indicó con anterioridad, en el interior de la base de un **cáliz de la iglesia de San Pedro-San Isidoro de Ciudad Rodrigo**, y oculto en parte a causa de una intervención decimonónica, aparece la segunda variante del punzón de localidad empleada por Rodrigo de Salazar en la etapa final de su cargo, ya en la última década del siglo XVI, en el que prescindía de las bolas que remataban las tres columnas y en el que sustituía el perfil inferior conopial por otro escalonado. De esa época sólo nos ha llegado parcialmente la base, porque tanto la pestaña exterior como el elemento troncocónico que sirve de unión con el astil deriva, al igual que el resto del cáliz (astil y depósito), de la renovación a la que fue sometido en el primer tercio del siglo XIX, quizá de la mano del platero José Genaro García, del que se conserva en esta parroquial otra pieza idéntica a ésta en los elementos mencionados. Hecho en plata en su color cincelada, la base presenta una sucesión de molduras planas rematadas por otra de perfil convexo que cubre toda su superficie con motivos cincelados florales y otros propios del repertorio manierista (cintas, ces, espejos ovalados).

Por su parte, un **cáliz de la parroquial de El Payo** tiene en el exterior de la base el punzón empleado por el marcador de Ciudad Rodrigo entre 1604 y 1620, Pedro de Salazar, “Po” (P mayúscula y o minúscula), unido al troquel de localidad que utilizó a lo largo de toda su contrastía, el escudo de Miróbriga en su versión reducida, tres columnas que puestas en ángulo sostienen un sencillo entablamento. Labrado en plata en su color torneada, cincelada, esgrafiada, fundida y sobredorada en la copa (alto 19,8 cm; diámetro pie 13,8 cm; diámetro copa 8,2 cm), resulta tipológicamente un tanto retardatario al repetir soluciones características desde mediados del siglo XVI, si bien resulta muy proporcionado y es en el campo de la decoración (reducida y muy plana) en el que el autor de esta pieza se muestra más acorde con el momento de su realización. Descansa sobre un pie circular formado por dos molduras planas de diámetro decreciente y una franja animada con incisiones verticales muy profundas que remata en una moldura convexa con motivos decorativos que, incisos y esgrafiados, están inspirados, sin duda, en los gallones renacentistas y entre los que se disponen elementos triangulares cincelados de lados curvados. Remata en una estrecha franja en talud que se prolonga en un cuerpo troncocónico de lados curvados que, animado por costillares planos incisos

y esgrafiados, finaliza en una lisa arandela volada. En el astil destaca el nudo, semiesférico y de gran desarrollo, que va precedido de un cilindro de paredes cóncavas y seguido por otros dos elementos similares, el inferior de mayor diámetro, separados por una arandela volada estriada. El depósito, de perfil ligeramente acampanado, presenta la subcopa matizada por un grueso listel.

La cruz procesional de la iglesia de El Payo, pieza muy estimable y que luce por doquier los punzones de localidad y de Pedro de Salazar, destaca ante todo por ser el último ejemplo del modelo de cruz característico y definidor de *la primera etapa de esplendor de la platería mirobrigense*. Labrada en plata en su color repujada, cincelada, torneada, esgrafiada y fundida (alto 92 cm; brazo transversal 52 cm; diámetro de la macolla 17 cm) nos ha llegado en mal estado de conservación (le falta el crucificado y numerosos adornos, sufre un desajuste general y tiene pésimas soldaduras). Presenta brazos rectos con expansiones intermedias cuadrilobuladas y terminaciones florenzadas en las que destaca la expansión central, de mayor desarrollo, que acoge medallones ovalados. Aparece recorrida por una crestería integrada por cueros recortados rematados por veneras finalizadas en

motivos florales que son sustituidas en las expansiones intermedias por cabezas leoninas empenachadas y en los extremos por cabezas aladas de ángeles coronadas por formas vegetales y medallones ovalados en los que se efigia una cabeza de hombre representado de perfil, con perilla y tocado con un pañuelo. Como ya se comentó en el caso de la cruz de La Atalaya, es en la decoración interior de los brazos donde el anónimo autor de esta pieza se mostró más novedoso. Así, a los elementos usados desde el renacimiento pleno (veneras, roleos, sarts de frutos, motivos vegetales) se sumó la ornamentación propia del manierismo, tanto figurativo como pleno, del último tercio del siglo XVI (ángeles mofletudos alados y motivos iorgánicos como ces, cueros recortados, cintas planas rectangulares).

El cuadrón central, cuadrangular y con remates volados en las esquinas resueltos con cabezas de ángeles aladas y empenachadas, tiene las solu-



ciones habituales. En el anverso, perdida la imagen de Cristo crucificado, conserva un lejos de la ciudad de Jerusalén con torres de varias iglesias y puerta de muralla y las representaciones antropomórficas del sol y de la luna, alegoría de la luz y las tinieblas; en el reverso, sobre un fondo liso, un discreto relieve del titular de la parroquia, Santiago apóstol, en recuerdo de su legendaria y victoriosa aparición en la batalla de Clavijo (La Rioja). Se le representa montado en un caballo apoyado sobre las patas traseras, viste de guerrero (lleva túnica corta por encima de la rodilla, una especie de peto y una gran capa al viento), va tocado con un sombrero de alas animado con la concha del peregrino, porta una larga cruz con banderola, blande la espada desenvainada y tiene caído en el suelo bajo su cabalgadura al enemigo vencido, cuatro cabezas decapitadas de infieles de corta edad y en cuya caracterización se ha unido de los rasgos feístas que suelen definir sus rostros. Los medallones de los extremos tienen sobre fondos lisos, aunque hoy su correcta disposición está alterada debido quizás a alguna restauración y su errónea colocación posterior, un programa iconográfico muy retardatorio que, derivado del medievo, fue muy utilizado en las cruces procesionales los dos primeros tercios del siglo XVI y sigue el denominado por E. Male *orden jerárquico*, basado según J. E. Cirlot en *pares de contrarios*, confirmando así la dualidad temática de la cruz que simboliza a un tiempo la muerte y la salvación: en el anverso Cristo crucificado flanqueado por la Virgen y San Juan Bautista, ambos de busto prolongado y el discípulo en actitud orante, como representación del Calvario y en la parte superior del árbol el pelícano picándose el pecho para alimentar con su sangre a sus polluelos, símbolo eucarístico del sacrificio de Cristo por amor a la humanidad y del triunfo de la vida eterna sobre la muerte, y en la inferior María Magdalena, arrodillada en actitud orante como pecadora arrepentida. En el reverso el patrón de la parroquia y en los extremos de los brazos los evangelistas representados en este caso como tetramorfos y apareciendo todas las figuras, incluidos el león de San Marcos y el buey de San Lucas, alados.

La macolla resulta un interesante híbrido en el que se aunan soluciones tipológicas y decorativas pretéritas con otras propias del momento de su labra. Del pasado deriva su carácter arquitectónico y organización en dos cuerpos, en este caso circulares si bien el inferior, sin duda como otro detalle reminiscente, parece dibujar planta hexagonal y cada panel está coronado por un doselete. En cierta medida, otro tanto ocurre con buena parte del repertorio decorativo, que venía siendo muy utilizado desde mediados del siglo XVI: tornapuntas antropomórficas, columnas abalaustradas, pilstras cajeadas animadas con una cabeza leonina de cuyas fauces cuelgan motivos florales y formas eseadas vegetalizadas. Por otra parte, si prescindimos del cuerpo inferior de la macolla surge una nueva estructura que preludia una tipología que será muy repetida durante el siglo XVII y buena parte del XVIII: un cuerpo central cilíndrico que remata en una cúpula hemisférica y descansa en un toro, en un cuarto de bocel o, como es el caso, en una moldura periforme. Por último, toda la superficie de la macolla, incluido el cañón cilíndrico



de enmangar, se decora con los motivos propios del manierismo pleno: espejos ovalados, ces, cartelas, cintas y motivos vegetales y florales muy esquematizados y muy planos.

Dado a conocer hace sólo seis años por Nieto González, apuntando su origen mirobrigense pero datándolo como obra de mediados del siglo XVI²⁹, **el cetro del palacio episcopal de Ciudad Rodrigo**, lugar donde tuvimos ocasión de inventariarlo en 1993 si bien es cierto que diez años antes estaba en la iglesia de San Andrés, luce los punzones de localidad y nominal utilizados por Pedro de Salazar durante toda su constrastía en la hornacina de San Juan Evangelista. Pieza de gran interés, está labrado en plata en su color torneada, repujada, cincelada, esgrafiada y fundida (cabeza: alto 34 cm, ancho y largo 13 cm; vástago: alto 130 cm, diámetro 3 cm), pertenece al cabildo parroquial, lo portaba su presidente en las procesiones, sesiones de párrocos y otros actos y nos ha llegado en un pésimo estado de conservación (sufre un desajuste general, faltan varios adornos y tiene muchas y burdas soldaduras).

El vástago o caña-pértiga se resuelve como un fuste torso interrumpido a intervalos idénticos por tres toros estriados. Como nexo entre el vástago y la cabeza del cetro el autor de esta pieza dispuso un cañón cilíndrico dividido en dos cuerpos iguales

animados con motivos ovalados incisos y cuatro hermes adosados a pilastras compuestas cajeadas.

La cabeza del cetro, de evidente carácter arquitectónico, se compone de dos cuerpos bien diferenciados. El superior se concibe a modo de templete o baldaquino que, formado por tres columnas dóricas de fuste liso con marcado entásis (clara alusión a las armas de la ciudad), remata en una pequeña cúpula escamada y acoge en su interior una tosca figura de la Virgen con el Niño en abrazos. El cuerpo inferior, que apea sobre un grueso toro decorado con motivos florales incisos y repujados, tiene forma hexagonal y presenta seis hornacinas aveneradas diferenciadas por columnas abalaustradas exentas que reposan en ménsulas antropomórficas y rematan en formas ajarronadas, que se repiten en la base del cuerpo superior. Las hornacinas, nimadas con una crestería inferior de tornapuntas afrontadas y finali-

29 NIETO GONZÁLEZ, J. R.: *Ciudad Rodrigo. Análisis del Patrimonio Artístico*, Salamanca, 1998, pp. 173-174.

zadas en un doselete de formas eseadas vegetalizadas también afrontadas y rematadas por una venera, acogen los relieves de seis apóstoles fácilmente identificables gracias a los objetos que portan: San Andrés con la cruz en aspa, San Pedro con las dos llaves, San Juan con la copa emponzoñada, San Pablo con la espada, Santiago el mayor con el báculo o bordón del peregrino y Santiago menor con el palo o la maza. Este cuerpo está copiando o inspirado en el cuerpo inferior de la macolla de la cruz procesional de La Alameda de Gardón, hecha unos años antes. Descartada la posibilidad de que se tratase del mismo platero, hay un considerable salto de calidad entre ambas, resta suponer que el orive del cetro debió de asumir la condición de imitar la pieza ya labrada o que directamente partiese de las mismas plantillas, dibujos o fuentes gráficas.



Si bien nos ha llegado en un pésimo estado de conservación, que por otra parte ya lucía hace varias décadas³⁰ (sufre un desajuste general, carece del cañón de enmangar, faltan numerosos adornos, tiene pésimas soldaduras, muestra las heridas de más de una caída), **la cruz procesional de la iglesia de Navasfrías** se nos presenta como una pieza de gran interés para la platería de Ciudad Rodrigo por tratarse de la primera cruz que salida de sus talleres prescinde del modelo propio de *la primera etapa de esplendor de la platería mirobrigense* y opta por una nueva solución estructural que pone de manifiesto el conocimiento que los orives rodericenses tenían de un nuevo gusto estético, el estilo purista. Realizada en plata torneada, repujada, cincelada, esgrafiada y fundida (alto 56 cm; brazo transversal 35 cm; diámetro de la macolla 14 cm), que hoy parece en su color aunque no descartamos que en su origen estuviera sobredorada al menos parcialmente, tiene en el cuadrón central del reverso las consabidas marcas, de localidad y nominal, usadas por Pedro de Salazar. Se trata de una cruz griega de travesaños rectos que, animados con medias lunas acompañadas de motivos torneados, presentan expansiones ovaladas en el inicio de los brazos y trilobuladas en los extremos, de las que partían en

30 MARTÍN RODRÍGUEZ (1969). Al final del libro incluye en un escueto aparato fotográfico una pequeña imagen de esta cruz que no difiere apenas nada de la actual y cuyo pie de foto dice: *Cruz parroquial de Navasfrías, de plata repujada y cincelada, con fondos planos y realce abombado, perfiles sinuosos, buen ejemplar del barroco en el siglo XVII.*

su origen motivos apiramidados rematados en bolas. El interior de los brazos se anima con decoración incisa a base de placas rectangulares, óvalos y flores de lis y espejos ovalados de gran relieve a modo de cabujones, sin esmaltes en este caso, uno de los principales motivos ornamentales de la platería barroca. En el espejo inferior del anverso se representa un águila coronada con las alas extendidas, posible alusión al patrón de la iglesia, San Juan Evangelista, y en el del reverso un escudo partido del donante de la pieza, el Duque de Tursi, que trae en el primer cuartel seis roeles dispuestos en tres filas horizontales de dos en dos y en el segundo cinco flores de lis en sotver. El cuadrón central, circular, tiene en el anverso la figura de Cristo ya expirado, de composición y realización muy correctas, con las representaciones antropomórficas del sol y de la luna, en clara simbología alusiva a la de la luz y a las tinieblas; en el reverso, sobre un esquemático fondo compuesto por dos robles y la torre de una iglesia, un discreto relieve del titular de la parroquia.

La macolla, de gran volumen, se inicia con una moldura convexa y se compone de un cuerpo cilíndrico central que apoya en un grueso toro y remata en un casquete semiesférico. Toda la superficie, que también aparece cortada por costillas o asas dentadas más o menos sinuosas, se decora con motivos incisos de raigambre manierista: ces, cintas planas y espejos circulares. A su vez, el cuerpo central luce en dos franjas, una superior y otra inferior, una completa inscripción grabada que dice: “ESTA + DIO A LA IGL^A DE (la E dentro de la D) NAVASFRIAS (la N unida a la A) FRAN^{co} DE (la E dentro de la D) PORES ALCAIDE (la E dentro de la D) DE (la E dentro de la D) LA FORTALEZA DE (la E dentro de la D) LAS ELJAS EN N(OMBR)E DEL (la E dentro de la D) ILVSTRISIMO SEÑOR DVQUE DE TVRSI COMENDADOR DELLA. ACABOSE AÑO 1617”. En definitiva, el donante de esta cruz fue el genovés don Carlos Doria del Carretto, duque de Tursi (Turssis o Turs), marqués de Abella, caballero de la Orden de Alcántara, general de la escuadra española con base en Génova y comendador, ambas de la orden militar ya citada, de las Casas de Calatrava y de Eljas, cargo éste último que desempeñó desde 1607 hasta 1650. Su padre fue el príncipe Juan Andrea Doria, su abuelo paterno Juanetín Doria, rector de la Universidad de Salamanca en 1589, y su abuela materna, doña Vitoria Psicolamini, era hija del duque de Amalfi. Además, el hijo mayor del duque de Tursi, don Tomás Doria (de Oria), también fue rector de la Universidad de Salamanca en 1640, mientras que su segundo vástago, don Luis Doria Gonzaga, también disfrutó de los beneficios de la encomienda de Eljas desde 1667 hasta su muerte, acaecida en 1683³¹.

31 VELO Y NIETO, G.: “Escaramuzas en la frontera cacereña con ocasión de las guerras por la Independencia de Portugal”, *Revista de Estudios Extremeños*, vol. VI, 3-4, 1950, pp. 553-600 (pp. 567-571); IDEM: “Castillos de la Alta Extremadura: Eljas (Con noticias históricas de la “encomienda” de su nombre), *Revista de Estudios Extremeños*, vol. XVIII, 3, 1962, pp. 537-583 (pp. 538-539 y 543-545); RODRÍGUEZ CRUZ, Á.: *Historia de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1990, p. 326.

Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza*

AURELIO A. BARRÓN GARCÍA
Universidad de Cantabria

El desarrollo de la platería bilbaína estuvo estrechamente relacionado con la creación del puerto de Bilbao. El fuero de Logroño otorgado en 1300 a la villa, nuevamente refundada en la ribera opuesta Bilbao la Vieja, atrajo a una emprendedora población que aprovechó las libertades forales otorgadas y las expectativas comerciales de un puerto en una ubicación estratégica¹. Bilbao se encuentra en el meandro de Ibaizábal, a unos diez kilómetros de la boca de mar, y ofrece seguridad a la vez que acorta el camino hasta el mar a los comerciantes castellanos, singularmente burgaleses, que trafican con Países Bajos y el Norte de Europa. En el siglo XV los mercaderes de Bilbao, Vitoria y Burgos habían logrado centralizar en el nuevo puerto gran parte del tráfico lanero castellano en detrimento de las

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología BHA2003-07882.

1 Sobre la evolución urbana de Bilbao, TORRECILLA GORBEA, M^a José – IZARZUGAZA LIZARRAGA, Iñaki: “Evolución urbana del primer Bilbao: las siete calles y sus elementos más sobresalientes”, en GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J.M. – ORTEGA BERRUGUETE, A.R. (eds.): *Bilbao, Arte e Historia*. Bilbao, 1990, vol. I, pp. 39-54. ANDRÉS MORALES, Alfonso de: “Urbanismo y arquitectura en el Bilbao del siglo XVI”, en GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J.M. – ORTEGA BERRUGUETE, A.R. (eds.): *Bilbao...*, pp. 79-103. ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, J.: *Bilbao en el siglo XIV. La fundación de la villa*. Bilbao, 1998. GONZÁLEZ CEMPELLÍN, Juan Manuel: “Una ciudad para una iglesia”, en *La catedral de Santiago. Bilbao*. Bilbao, 2000, pp. 27-45.

otrora villas mercantiles de la Hermandad de las Marismas que, como Bermeo, ofrecen un embarque menos protegido en las bravas aguas del mar Cantábrico.

Por Bilbao se exportaba la lana castellana, el vino riojano y el hierro vizcaíno. A Bilbao llegaban todo tipo de productos manufacturados, entre ellos los objetos artísticos. Durante mucho tiempo la cotidiana relación con Brujas hizo que los bilbaínos comisionaran las obras artísticas que necesitaban —tanto los retablos como las pequeñas obras— en Países Bajos. El cáliz bruicense de Ondárroa porta símbolos heráldicos propios del Señorío de Vizcaya y de Castilla y León y hubo de encargarse específicamente para la iglesia de Santa María de Ondárroa a un platero de Brujas desconocido que marcaba con un tulipán². En el territorio vizcaíno se conservan varias lápidas funerarias de cobre o latón que debieron de hacerse en Países Bajos. No se ha aclarado si algún artífice extranjero establecido en Bilbao es responsable de la elaboración de alguna de ellas aunque entra dentro de lo probable, pues si al principio se importaban las obras directamente de Flandes, algunos artífices —al menos entre los imagineros— pasaron a establecerse en Bilbao temporal o permanentemente. Éste también es el proceso que, se deduce, se dio en el desarrollo de la platería.

Ciertamente la platería flamenca se encuentra en el origen y desarrollo de las formas más características de la platería de Bilbao. A lo largo del siglo XV y comienzos del XVI llegaron a los puertos vizcaínos obras de plata flamenca. En 1441 o 1466 se hizo en Brujas el cáliz citado de la iglesia de Santa María de Ondárroa. Presenta pie hexagonal con los lados escotados que transforman el hexágono en una estrella conforme a una solución común en Países Bajos que será habitual en la platería bilbaína, por ejemplo en la custodia de Sopelana que estudiamos más abajo. El astil, también hexagonal, se adorna con una manzanilla aplastada para facilitar el uso y manipulación de la pieza. Los chatones en losange de esta forma de nudo, que se repetirá en la platería bilbaína, muestran castillos, leones y lobos que el profesor Barrio interpretó acertadamente como motivos heráldicos del Señorío de Vizcaya y del reino de Castilla y León en el que se integraba la villa marinera.

Muy semejante es el cáliz de la iglesia de Gámiz que se conserva con la copa transformada y reparaciones en el reverso del pie que han debilitado las marcas allí impresas, aunque parece observarse aún la huella del punzón de la ciudad de Brujas. La solución del astil es coincidente con la del cáliz de Ondárroa y el pie repite la estrella de lados escotados, aunque añade finos dibujos abiertos a buril que serán característicos de la platería hispanoflamenca bilbaína.

La custodia de Gauteguiz de Arteaga se punzonó con un triple marcaje, parcialmente frustró, pero en el que se observa un sello rematado en corona con

2 BARRIO LOZA, José Ángel – VALVERDE, José Ramón: *Platería antigua en Vizcaya*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1986, p. 44. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Platería europea en España (1300-1700)*. Madrid, 1997, p. 66.

imperio que ha de ser la marca de la ciudad de Amberes. La custodia, de tipología arquitectónica afiligranada, remata en una aguja calada y presenta grabados y figurillas fundidas de san Pedro y santa Catalina de excelente calidad. En el día de hoy, la custodia muestra en el templete un viril circular para contener la Sagrada Forma pero pudo, en origen, ser un relicario confeccionado conforme a la conocida tipología de viril tubular entre contrafuertes y remate arquitectónico. No oclutamos que también se hicieron custodias góticas tal como se resuelve actualmente el templete de la de Gauteguiz de Arteaga y así lo aclaran conocidos grabados nórdicos. Pero la custodia de Gauteguiz ha podido sufrir alguna transformación. Sobre el viril actual hay un ángel que parece guardar la reliquia primitiva —o bien el Corpus Christi— y en los inventarios antiguos de la iglesia se describe la obra como “un relicario de asiento muy lindo y rico, con sus viriles que parece custodia”³.

En Ondárroa se guarda una custodia portátil de templete. La forma es exactamente coincidente con las de las custodias burgalesas realizadas entre 1470 y 1530 con ejemplares conocidos en la iglesia de San Pedro y San Felices de Burgos, en Aibar (Navarra), en Támara (Palencia), en Ezcaray y Cellerigo (La Rioja), en Santa Gadea del Cid y Ameyugo (Burgos)⁴... No se han visto marcas a la custodia de Ondárroa y pudo llegar de Burgos, cuya platería seguramente fue otro polo de referencia en el desarrollo de las platerías vascas. Durante el período gótico, Burgos mantuvo una estrecha vinculación con Países Bajos y, como Bilbao, se comportó, tierras adentro, como verdadero puerto de recepción de artistas y obras de procedencia flamenca. Tampoco se puede descartar que la obra se hiciera en alguna de las villas vascas que a finales del siglo XV y principios del XVI contaban con plateros. En cualquier caso, parece confirmar que la platería burgalesa extendió su ámbito de influencia a las villas vascas, a no ser que, con menor probabilidad, aquí se desarrollaran tipologías coincidentes con las burgalesas como respuesta a unas mismas influencias artísticas. Lamentablemente el cáliz gótico de Lezama tampoco presenta marcaje y vuelve a repetir en todos los detalles una de las formas más representativas de la platería burgalesa: pie estrellado, astil hexagonal con manzanilla aplastada y copa acampanada con inscripción y sépalos en la subcopa, tal como se puede ver en el cáliz de la catedral de Burgos que Alonso Sánchez de Salinas hizo entre 1489 y 1493. Sin embargo, también en este caso se debe señalar la semejanza que tiene el pie y el nudo del astil del cáliz de Lezama con el magnífico cáliz gótico de Pedro de Larrea en Plencia y con el copón de San Agustín de Echevarría del mismo platero.

3 BARRIO LOZA, José Ángel – VALVERDE, José Ramón: *Platería...*, p. 49.

4 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.: *La época dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*. Burgos-Valladolid, 1998.

MARTÍN FOLLOU

El profesor Barrio Loza está recopilando la información municipal y judicial de las villas vizcaínas y ha comprobado que desde 1430 son frecuentes las noticias sobre la existencia de plateros en Bilbao, Lequeitio, Bermeo, Ondárroa y Orduña⁵. Un número considerable de los plateros documentados son de apellidos castellanos y alguno comparte apellidos con los de plateros afincados en Burgos: en 1464 Barrio Loza ha documentado a Diego González de Piélagos en Valmaseda y Bilbao y en 1442 el platero burgalés Juan González de Piélagos labraba un altar de plata en la catedral de Burgos.

En 1464 se contabilizan al menos nueve plateros en Bilbao: Diego González de Piélagos, Juan del Castillo, Martín de Pilla, Pedro de Mercurio, Juan García del Puerto, Pedro Martínez de Malla, Pedro Ochoa, Íñigo Martínez de Larrea y Martín Pérez de Ahedo. La cifra es por sí misma elocuente del alto grado de actividad platera que disfrutaba la villa en un momento tan precoz y es muy probable que casi ninguna otra ciudad castellana de la mitad norte de España alcanzara el número de plateros establecidos en Bilbao. Únicamente en Burgos se tiene noticia de que, a mediados del siglo XV, hubiera un número de plateros ligeramente superior aunque, a juzgar por lo conservado, ejercían una actividad bastante más relevante.

Ninguno de los plateros relacionados en Bilbao en 1464 es de apellido extranjero, pero sospechamos de la actividad de algún platero de origen nórdico en la villa. En 1466 vivía en Vitoria el platero Juan Francés⁶, que pudo llegar a través de Bilbao, y en este año de 1466 está fechada una de las obras capitales de la platería castellana del siglo XV: la custodia de *Castro Urdiales* (Cantabria).

La custodia de Castro Urdiales (lám. 1) se labró con algunos de los elementos más singulares que van a caracterizar a la platería bilbaína como son las largas inscripciones con el nombre del donante, el del autor y la fecha de ejecución; el adorno de las superficies de las piezas con escenas grabadas a buril siguiendo dibujos de clara inspiración nórdica. Además, aún siendo muy pocas las piezas de platería gótica conservadas en Vizcaya, ha llegado hasta nuestros días una custodia en la iglesia de San Nicolás de Bilbao que es ligeramente más pequeña que la de Castro Urdiales pero que ha sido labrada, muchos años después, siguiendo la misma tipología. El desconocido platero bilbaíno que elaboró la custodia de San Nicolás, en las dos primeras décadas del siglo XVI, recurrió para adornar las superficies de la caja y del pie a algunos elementos ornamentales protorrenacentistas pero, en lo esencial, la tipología se preserva con casi rigurosa coincidencia. Tam-

5 Agradezco a mi buen amigo José Ángel Barrio Loza los datos que generosamente me ha proporcionado. A él se debe el rescate documental de los plateros bilbaínos del siglo XV.

6 MARTÍN VAQUERO, Rosa: *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria, 1997, pp. 327 y 622.



LÁMINA 1. *Custodia de Castro Urdiales (Cantabria), hoy en el Museo Diocesano “Regina Coeli” de Santillana del Mar. Martín Follou, 1466.*

bién relaciona la custodia de Castro Urdiales con la platería de Bilbao la exacta coincidencia en el perímetro que dibujan las estrellas de los pies de la custodia castreña y la de Montenegro de Cameros (Soria) que fue labrada en Bilbao.

La custodia de Castro Urdiales tiene forma de caja hexagonal con cierre ligeramente apiramidado que se repite en el soporte de la caja dirigido hacia el astil. Se levanta sobre un alto astil con nudo arquitectónico y apoya en un pie estrellado que alterna lóbulos mayores y menores. Los lóbulos mayores, atacados con grandes escotaduras cóncavas, dotan a la estrella resultante de un perímetro sofisticado que recuerda las curvas y contracurvas conopiales. Los lóbulos menores se presentan sin adorno y los lóbulos mayores alternan rameados y escenas esmaltadas. Los rameados ofrecen vegetación carnosa y leoncillos rampantes en una solución semejante a la de grabados nórdicos y cartas de juego de la misma procedencia. Sobre los otros tres lóbulos se sobreponen placas del Calvario, la Piedad y San Cristóbal portando al Niño con esmalte azul (lám. 2).



LAMINA 2. *Custodia de Castro Urdiales. Inscripción y detalle del pie.*

Un gollete arquitectónico, de ventanales conopiales, da paso al astil en cuyo centro se ubica un nudo con forma de templete hexagonal. Contrafuertes en las aristas delimitan seis ventanales con tracerías ciegas bajo gabletes recorridos por ganchos y florones. En los ventanales se sobreponen figuritas —María con el Niño, María Magdalena, san Juan Bautista y apóstoles— que se dejan en blanco buscando contraste con el dorado casi general del templete. Los planos inclinados que conforman el cierre se dirigen hacia el astil y el nudo en su conjunto anticipa la forma de los templete de las custodias bilbaínas del final del siglo XV.

Los lados frontales de la caja de la custodia duplican el tamaño de los lados laterales. El friso de la caja está encuadrado por crestería con tréboles arriba y abajo y con contrafuertes que separan las ocho escenas de la Pasión representadas: el Prendimiento con el beso de Judas y el arrebato de san Pedro con Malco, Jesús ante Caifás, Jesús escarnecido, Cristo atado a la columna, el camino del Calvario, Jesús despojado de sus vestiduras, Cristo crucificado en el Calvario, y el Descendimiento. Las seis superficies de la tapa se separan con hileras de ganchos y se adornan con motivos florales, salvo en los lados mayores donde se representan dos escenas esmaltadas con el Santo Entierro y la Resurrección. Todas las escenas se componen con numerosas figuras y cierto abigarramiento que recuerda las ilustraciones de la Biblia pauperum y las pasiones grabadas en el Norte de Europa. Observamos que existen coincidencias parciales en el detalle y el mismo carácter narrativo y expresionista empleado por el Maestro E. S. en sus grabados de la Pasión. La tapa ha perdido la cruz original del remate, pero conserva dos ángeles custodios que se describen en el más antiguo inventario de la iglesia: “Una custodia de plata toda dorada por fuera con un cobertor de plata dorado por fuera e dos cadenillas que cuelgan a los lados con su cruçifijo en medio dorado: que peso todo ello nueve marcos e una onza con los dos serafines que tiene el dicho cobertor a los lados”⁷.

En la parte inferior del friso corre una banda que documenta con toda precisión la obra: “Esta obra se fyso en la era del nacymiento del senor de myll e CCCC LXVI anos sendo mayordomos Pero Says de Castaneda cura e Martyn Peres del Canpo lego. Fisola M[art]in Follou platero” (lám. 2).

La custodia de Castro Urdiales se ha puesto en relación con la platería catalana⁸ y ciertamente se elaboraron en Barcelona custodias de caja hexagonal sobre alto astil y brazos con ángeles custodios. Pero esta tipología no es exclusiva de Cataluña y se puede encontrar en otras platerías góticas europeas.

Cuando a partir de la oficialización de la fiestas del Corpus Christi —introducida por Urbano IV en 1263 y celebrada en procesión desde el decreto de 1316 dado por Juan XXII— se construyeron custodias en los diversos centros plateros europeos, una de las soluciones más comunes fue la de recurrir a la forma de las arquillas-relicario pues, en definitiva, se trataba de ofrecer relicarios de Cristo. El milagro de Bolsena o el de los corporales de Daroca habían despejado cualquier duda sobre la presencia viva de Cristo en la eucaristía y sobre su conservación —como reliquia viva de su cuerpo— en las formas consagradas que se guardaban

7 Archivo Diocesano de Santander (ADS), Castro Urdiales, Libro de Fábrica 1566-1609, fol. 7r. Inventario del 16 de diciembre de 1566.

8 CAMPUZANO RUIZ, Enrique: *El Gótico en Cantabria*. Santander, 1985, p. 492. Presentamos la custodia de Castro dentro de la platería bilbaína en, BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.: “La platería en Castilla y León”, en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid-La Coruña, 2000, p. 50.

y mostraban en las custodias. Esto explica que en el ámbito del obispado de Burgos, y en otros muchos territorios, a los sagrarios arquitectónicos se les denominara relicarios durante la Edad Media y toda la Edad Moderna. Hubo que esperar muchos años, hasta avanzado el siglo XV, para que apareciera la custodia-transparente que permitía visualizar la Sagrada Forma. Con todo, lo más habitual fue contener el corpus Christi en templete cerrados, a semejanza de la arquitectura funeraria, o en arquillas que en ocasiones, como en Castro Urdiales, recuerdan el aspecto de los sepulcros de la época. En cualquier caso, la platería bilbaína, como la burgalesa, recurrió a cajas cerradas para las custodias, lo que ha provocado cierta confusión en la denominación contemporánea de estas piezas, a pesar de que varias de ellas llevan inscripciones eucarísticas y letreros que denominan inequívocamente a estas obras como custodias.

Ninguna fuente escrita nos ha revelado otros datos complementarios sobre Martín Follou. El apellido Follou no se conserva en la actualidad en Cataluña y no parece que sea de origen catalán sino nórdico pues se encuentra, desde antiguo, en Escocia, Inglaterra, Irlanda y la Bretaña francesa. Suponemos que ha de corresponder a un platero británico o francés establecido en Bilbao. Tampoco se puede descartar que Martín Follou residiera en Castro Urdiales, pues no se ha documentado en Bilbao. Sin embargo, la presencia de la inscripción y el recurso a los grabados y esmaltes de aplicación en la custodia coinciden con lo que será habitual en Bilbao. Como hemos señalado, también la tipología de la obra se repite en la custodia de San Nicolás de Bilbao y la forma del pie es coincidente con la de la custodia de Montenegro de Cameros. Las relaciones entre Castro Urdiales y Bilbao han sido siempre muy estrechas y, en el pasado, artistas de Bilbao —evidentemente que también otros de la actual Comunidad de Cantabria— atendían las necesidades artísticas de la iglesia castreña. También trabajaron para Castro Urdiales los plateros burgaleses en el momento de esplendor de esta platería. Así los burgaleses Juan de Horna y Diego de Mendoza labraron la magnífica cruz procesional de la localidad entre 1544 y 1549⁹. Sólo se conservan libros de fábrica de la iglesia desde 1566 y documentan cómo se alternaban las adquisiciones de obras de plata en Burgos y, sobre todo, en el territorio del Señorío de Vizcaya. Gregorio de Bolívar, platero de Valmaseda, labró entre 1566 y 1571 una cruz pequeña para llevar la extremaunción a los enfermos, y los bilbaínos Pedro de Pilla y Sebastián de Castañeda realizaron otros encargos. Precisamente Pedro de Pilla reparó la custodia que estudiamos en 1578¹⁰.

9 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.: “Los plateros Juan de Horna”, en *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 208, 1994/1, pp. 17-38. IDEM: *La época dorada de la platería burgalesa...*, t. II, pp. 134 y 152.

10 ADS, Castro Urdiales, Libro de Fábrica 1566-1609.

PEDRO MARTÍNEZ DE OTAZA

A finales del siglo XV —todo hace pensar que a partir de 1488—, los plateros de Bilbao comenzaron a marcar las obras con el triple marcaje que utilizaban los plateros de Burgos y que los Reyes Católicos generalizaron para Castilla en la Pragmática sobre las monedas y el marcaje de la plata dada en Valencia el 12 de abril de 1488.

Las inscripciones de la custodia de *Montenegro de Cameros* nos han permitido identificar a Pedro Martínez de Otaza (lám. 3), platero hispanoflamenco que marcó sus obras sucesivamente con dos punzones alusivos a su nombre y la figura de un pajarito situada sobre las letras empleadas. La primera versión de su punzón es un pájaro sobre PED y la segunda dibuja un pájaro de figura más erguida sobre PEDR°.



LÁMINA 3. Custodia de Montenegro de Cameros (Soria). Inscripción y marcas.

Conforme a la práctica bilbaína de dejar constancia del nombre del donante o encargante y la fecha de la donación, en el remate de la custodia de Montenegro, en el friso central del orbe que sujeta la cruz del remate, se grabó: “Esta dio Pero Gomez culra”. Y en el reverso del pie se grabó en letra gótica menuda: “Esta obra se acabo en el año de mil e CCCCXC años e la labro Pero Martines de Otaça platero”. Esta custodia, que mide 47 cm. de altura y 21 cm. de diámetro en el pie, se había expuesto en Burgos con motivo de la exposición conmemorativa del VII centenario de la erección de la catedral gótica burgalesa. En el catálogo se dio noticia de la fecha de elaboración, 1490, y de la inscripción, aunque no se identificaron los punzones¹¹. En el anverso del pie se estampó el triple marcaje castellano: un pájaro sobre PED, el punzón de Bilbao y un pequeño escudete con tres filas de ondas (lám. 3).

El estudio de las piezas conservadas en Vizcaya nos permite suponer que los plateros de Bilbao no marcaron sus obras durante la mayor parte del siglo XV o, cuando más, usaron marcas únicas personales. Así, no presenta ninguna marca la cruz de Galdácano datable hacia 1470 y ejemplar más antiguo de una tipología de cruz que perduró durante buena parte del siglo XVI: una cruz latina muy esbelta que, en general, recuerda las usadas en Países Bajos; tiene los brazos rectos cubiertos por rosetas practicadas mediante troquel y finalizan en cuadrifolias con sobrepuestos y extremos flordelisados. El copón-custodia de Zamudio sí presenta una marca que puede corresponder a algún platero bilbaíno sin identificar y activo en torno a 1475. Sin embargo, parece que el Ayuntamiento y los plateros de Bilbao dieron inmediato y estricto cumplimiento a la Pragmática real sobre el marcaje de 1488. La custodia de Montenegro presenta triple marcaje y está fechada en 1490 y, en adelante, la platería bilbaína se caracterizará por marcar las obras rigurosamente con los sellos de la ciudad, del marcador y del autor tal como ordenaron los Reyes Católicos en la pragmática aludida. Los emprendedores comerciantes y gobernantes de la villa vivían con una consciente voluntad de desarrollo y debieron de comprender inmediatamente que el ejercicio de la actividad platera —que disfrutaba entonces de un desarrollo fabuloso y perceptible en toda la nación— requería de los controles de calidad necesarios para satisfacer las demandas de la clientela y disipar cualquier duda sobre si se había practicado o no el fácil engaño realizable en la aleación de metales preciosos. Por otra parte, tanto Brujas, ciudad que centralizaba el comercio bilbaíno en Países Bajos, como Burgos, ciudad con la que mantuvo una fuerte colaboración y competencia, marcaban la plata, desde hacía muchos años, con los tres sellos de garantía y esta circunstancia no ha de ser ajena a la decisión de los bilbaínos de exigir a sus plateros las mismas seguridades.

11 CORTÉS, J.A.-HERGUETA, D.-HUIDOBRO, L.-MARTÍNEZ BURGOS, M.: *Catálogo General de la Exposición de Arte Retrospectivo. VII Centenario de la Catedral de Burgos. 1921*. Burgos, 1926, p. 69. Un breve comentario de la obra, ubicada en la platería bilbaína, en BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.: “La platería en Castilla y León”, en *El arte de la plata...*, p. 50.

Como el sello de Burgos, el punzón de Bilbao es de un tamaño notable, lo que permite apreciar a simple vista superficial la procedencia de la pieza no solo ahora sino entonces, que es más significativo. En el punzón se reproduce la torre e iglesia de San Antón —cuya fábrica se había concluido en 1482—, el puente sobre la ría de dos ojos irregulares —tal como eran primitivamente— y una B grande al otro lado del puente que es la inicial de la villa y puede aludir, por su posición, a Bilbao la Vieja, la antigua puebla en la que nació Bilbao y que concentraba la población antes de que, a partir de 1300, se repoblaran los arenales y pedregales del meandro de Ibaizábal en la otra margen del Nervión¹².

El pequeño escudete de tres filas de ondas ha de ser el punzón del marcador. El escudo coincide con las armas de la poderosa familia bilbaína de los Arana que tenían vinculado el mayorazgo de los Leguizamón. Nada sabemos sobre quién ejercía el cargo pero, a la espera de que la documentación lo aclare, podemos sospechar que el oficio lo ejercía algún fiel de la ciudad, no estrictamente un platero, tal vez vinculado a la familia señalada. Muchas ciudades castellanas contaban con fieles ajustadores —o almotacenes— de los pesos y medidas y hubo cierta confusión al publicarse la Pragmática de 1488 que confiaba al marcador la supervisión de la calidad de la plata así como la vigilancia de la exactitud de los pesos y medidas. Como respuesta a la nueva legislación, algunas ciudades castellanas resumieron los dos cargos en uno y el afinador —aferidor o refrerrador— pasó a encargarse del marcaje de la plata. En otras ciudades, con una presencia más numerosa de plateros, se despejó pronto la vacilación y se separaron los dos oficios al confiarse el cargo de afinador en persona distinta al que se nombraba marcador; como hemos podido demostrar, así sucedió en Burgos donde las autoridades municipales mantuvieron desde 1489 el oficio de afinador bajo la vigilancia de los fieles de la ciudad y le confiaron anualmente ajustar los pesos y pesas de los tenderos del alfoz de Burgos, mientras que los marcadores supervisaban exclusivamente la calidad de la plata labrada por los plateros. Por último, en otras ciudades el marcador de la plata, con título del Marcador Mayor, asumió tanto el marcaje de los metales preciosos como la labor tradicional de afinar los pesos y las pesas.

El tercer punzón, un pájaro sobre PED, es seguro que corresponde al platero Pedro Martínez de Otaza. Son las iniciales de su nombre de pila y el mismo sello se repite en la custodia de Santurce que es muy semejante. El recurso a símbolos alusivos al platero se usa en las platerías nórdicas y sospechamos que existe una relación significativa entre el pajarito del punzón y el platero. *Otaza* es una palabra vasca que se emplea para denominar a las aliagas, aulagas o argomal. Existe una población cercana a Vitoria con esa denominación y el *Diccionario de uso del español* de María Moliner recoge la palabra *otaca* como sinónimo de aulaga usado en la provincia de Álava. Sucede que la árgoma —*ota* en euskera— es una planta de

12 Se estudia el marcaje de la plata bilbaína en BARRIO LOZA, José Ángel – VALVERDE, José Ramón: *Platería...*, pp. 20-21.

abundantes flores amarillas y brotes tiernos que gustan al ganado vacuno y atraen a una colonia copiosa de pájaros hasta el punto de que en euskera se denomina *otaxori* a un pájaro de cola blanquinegra —la collalba, que los alaveses llaman coliblanco y los navarros culiblanco— que picotea las árgomas; en sentido literal el *otaxori* es el pájaro de la *otaza*. Suponemos, por ello, que Pedro Martínez de Otaza recurrió al *otaxori* como símbolo personal.

Pedro Martínez de Otaza extendió su actividad hasta principios del siglo XVI. Aparte del documento que en sí mismo supone la custodia de Montenegro de Cameros hemos documentado a “Pedro de Otaça, platero” en la numeración de hogares —fogueras— de Bilbao efectuada en 1492¹³. Vivía el platero en la estratégica calle Belosticalle o Pesquería que une la iglesia mayor de Santiago —en su alrededor se encontraba el mercado viejo— y la plaza mayor de Bilbao —mercado nuevo y puerto de salida y llegada de mercancías—. Residía en un lugar inmejorable, entre la iglesia y el puerto, por donde transitaban los clientes naturales de los plateros. El encabezamiento le relaciona solo y, puesto que es habitual que el padrón mencione a la mujer de los vecinos, podemos pensar que Pedro Martínez de Otaza era entonces soltero o de edad avanzada. Barrio Loza ha documentado al platero en 1498 con la variante de Pedro Sáez de Otaza y, como veremos, creemos que labró la custodia de Sopelana en 1505 sin que sepamos nada más de tan singular artífice.

De su producción se han localizado hasta el momento tres custodias muy semejantes y características de la platería bilbaína, pues la forma de caja poligonal con remate piramidal que presentan las tres custodias se pudo usar también en hostiarios y crismeras según se deduce de las crismeras de la iglesia de los Santos Juanes de Bilbao que repiten la tipología de la caja en las lejanas fechas de 1551 y 1692 en que fueron realizadas.

La custodia de mayor magnificencia es la de Montenegro de Cameros (lám. 4), pequeña población serrana entre La Rioja y Soria que en el pasado contaba con abundantes recursos procedentes de la lana, hecho que permitió dotar a su iglesia con esta deslumbrante custodia y un retablo de pinturas hispanoflamencas excepcionales. Recordamos que en estas tierras de Cameros concluye una de las cañadas de la Mesta cuya lana se exportaba desde Bilbao. Otros lugares de Cameros conservan obras llegadas de Países Bajos y pudieron negociar su compra a través de Bilbao; destacamos el completo conjunto de sargas para cubrir el retablo en Semana Santa que la iglesia de Villoslada de Cameros compró a Marten de Vos hacia 1560.

La custodia de Montenegro tiene forma de templete centralizado de ocho lados y tapa piramidal cuya superficie se adorna con una fina trama romboidal que simula un tejado de pizarras. Las caras del templete se marcan con contrafuertes en

13 Archivo Foral de Bizkaia, Municipal, Bilbao, Numeración de fogueras y casas vecindadas, año 1492. Sec. Antigua 0243/1/1.



LÁMINA 4. *Custodia de Montenegro de Cameros (Soria), 1490.*

las aristas y se cubren con arcos conopiales que cobijan tracerías sobre las que se sujetan parejas de apóstoles custodiando la reliquia del interior que de ninguna forma se deja transparentar, pues son ciegos tanto los ventanales como las tracerías ubicadas sobre los arcos conopiales.

La cubierta del templete comienza con una extensa crestería conopial, con complejos trazados de ventanas, que monumentaliza la arquitectura del templete. Las aristas del tejado son recorridas por ganchos y concluyen en una cajita esferoidal sobre la que encajaba una cruz perdida. Esta cajita superior, cuyo friso muestra el nombre del cura que donó la custodia, servía como portaviático para llevar la comunión a los enfermos a los que se daba a besar la cruz extraviada. Las pequeñas poblaciones recurrían a custodias portátiles que podían servir en la procesión del Corpus Christi, exponer el Santísimo en la octava del Corpus y administrar so-



LÁMINA 5. *Custodia de Montenegro de Cameros (Soria). Detalle del pie.*

lemnemente la comunión a los enfermos. El nudo del astil repite, a menor escala, la forma del templete y resulta muy grande para lo que es habitual. En el friso principal del nudo se identifican las figuras de Cristo redentor, Cristo en la Ascensión y las de los apóstoles Pedro, Pablo, Andrés y Bartolomé. El templete principal se sujeta sobre una pirámide octogonal invertida y una forma semejante componen los lóbulos del pie que se elevan hacia el nudo del astil.

En el pie se alternan ocho lóbulos mayores y ocho menores pero los extremos de los lóbulos mayores están recortados con escotaduras cóncavas —como en la custodia de Castro Urdiales— por lo que la estrella del pie ofrece unaimetría compleja (lám. 5). Los lóbulos mayores se adornan con trenzadas filacterias dispuestas sobre escenas de la Pasión: la oración en el Huerto con tres apóstoles dormidos, el Prendimiento con el beso de Judas, Jesús ante Caifás, la Flagelación, la Coronación de espinas, Cristo ofrecido al pueblo judío, Cristo con la cruz a cuestas, y el Calvario. Los dibujos están abiertos con buril mediante una técnica muy próxima a la del grabado. De ejecución laboriosa, acaso están faltas de finura, aunque se han dibujado algunas con pericia y todas comunican un emotivo sentimiento. Las figuras carecen de relieve y se señalan profundamente los surcos que recorren los contornos y dintornos de los personajes. Para una mejor visualización, las formas de las figuras se hacen resaltar sobre un fondo en claroscuro que se consigue mediante apretadas líneas diagonales de direcciones contrapuestas. Aunque no podemos señalar las fuentes directas, la iconografía sigue modelos nórdicos



LÁMINA 6. *Custodia de Santurce (Vizcaya), hoy en el Museo Diocesano de Bilbao.*

evidentes; destacamos el desarrollo pormenorizado de la Pasión en los grabados del pie con la presencia, además, de escenas habituales en Países Bajos como la de Cristo ofrecido al pueblo judío.

La custodia de la iglesia de San Jorge de *Santurce* (lám. 6) presenta los mismos punzones de autor y villa de la custodia de Montenegro¹⁴ (lám. 7). El sello del marcador es una y griega que, sin ninguna seguridad, puede corresponder a la

14 Han estudiado las custodias de Santurce y Sopelana, BARRIO LOZA, José Ángel – VALVERDE, José Ramón: *Platería...*, pp. 46-47 y CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, 1992, pp. 58, 59, 110 y 111.



LÁMINA 7. *Custodia de Santurce (Vizcaya). Marcas y detalle del pie.*

inicial del nombre de un platero. Íñigo Martínez de Larrea está documentado en 1464 y ha de ser el primer argentario documentado de una de las familias de plateros bilbaínas más activas que con Pedro Sáez de Larrea —documentado en 1509, virtuoso artífice y suponemos que marcador hacia 1520— y Juan de Larrea se sucedieron en el mismo oficio hasta 1580. La y griega, inicial de la reina Isabel, era el punzón con el que los Reyes Católicos ordenaron en la Pragmática de 1488 que se marcaran los ducados de oro e, hipotéticamente, podría corresponder a un marcador de nombramiento real —a través del Marcador Mayor— con el que pudo iniciarse el marcaje de la plata en Bilbao, lo que nos llevaría a los años 1488 o 1489. En todo caso la custodia de Santurce, que presenta las mismas variantes de

los punzones de villa y autor de la custodia de Montenegro, se labraría en un intervalo temporal que se extiende a poco más del año 1500.

El templete de la custodia de Santurce es de planta hexagonal y cubierta piramidal con simulación de tejas de pizarra labradas con entretenimiento. Como en Montenegro, las aristas están marcadas con contrafuertes y delimitan los planos de la arquitectura hexagonal del templete. Los lados se resuelven a modo de ventanales con figurillas de apóstoles emparejados y cobijados bajo arcos conopiales, como en Montenegro. El fondo del ventanal muestra la plata en su color mientras que el resto de la custodia está completamente dorada. Como además se aprecia un rayado romboidal algo descuidado en el fondo de las ventanas, podemos sospechar que originalmente recibieron esmalte azul que el ligero rayado no ha logrado retener. En el alto astil se ubica un gollete arquitectónico y un nudo apiramidado que repite la forma de la cubierta del templete. La estrella del pie alterna lóbulos y picos de dibujo conopial. Los lóbulos se adornan con escenas pasionarias de inspiración nórdica. Además del san Jorge, patrono de la iglesia, se representan la oración en el Monte de los Olivos, el Prendimiento, la Flagelación, Jesús con la cruz a cuestas, y el Calvario (lám. 7). El platero utiliza la técnica señalada al comentar la custodia de Montenegro. Parecen seguirse dibujos muy antiguos y apreciamos algunas correspondencias tanto con los grabados del Maestro de 1446 como con los del Maestro de la Pasión de Nuremberg.

Por su sencillez, la custodia de *Sopelana* (lám. 8) se viene fechando con anterioridad a la de Santurce aunque, en realidad, es posterior. Las marcas ofrecen una segunda variante del punzón de Bilbao en el que la B —que en el primer punzón no rebasa la altura del puente— se coloca ligeramente elevada buscando correspondencia con la torre de San Antón ubicada al otro lado del puente (lám. 9). Esta segunda variante se encuentra en piezas bilbaínas que se pueden datar hasta 1545 y pudo comenzarse a usar este punzón alrededor de 1500. También el platero utiliza una segunda variante de su marca personal en la que recurre a todas las letras de su nombre, con la O de menor tamaño que las demás y situada encima de la R en la línea superior del punzón donde se encuentra el pajarito que ahora se talla en posición más erguida. El punzón del marcador es un escudete con otro pájaro, el *otatxori*, por lo que suponemos que Pedro Martínez de Otaza era en ese momento marcador.

Conocemos el nombre de los donantes de la custodia por la inscripción grabada en el anverso del pie, encima del marcaje que, si estamos en lo cierto, el propio artífice de la obra estampó: “Esta costodia mandaron fazer Iuan Saes de Barron e Mari Lopes su moger”. Otros autores, creo que con error pues se ve claramente la letra A, han leído Butron en lugar de Barron. Entre la inscripción de donación y los sellos que señalan la autoría de la obra existe un garabato antiguo realizado con buril que podría corresponder a la fecha escrita en numeración romana —es sabido que la *numeración castellana*, denominada ya en la época de este modo, no usaba cifras o guarismos arábigos sino números romanos evolucionados—. En el rasguño vemos que se suceden con claridad la I romana, el signo del calderón o mil, una



LÁMINA 8. *Custodia de Sopelana (Vizcaya), hoy en el Museo Diocesano de Bilbao. 1505.*

D gótica y una V o cinco romano: 1505. Las inscripciones de Castro Urdiales y Montenegro de Cameros demuestran que era habitual intercalar la fecha de realización de la obra entre el nombre de los donantes y el del platero que aquí se ofrece mediante el marcaje. Podríamos pensar que el platero se dio cuenta del olvido y quiso dejar constancia de la fecha, aunque la haya grabado con urgencia. Puesto que los números nos parecen antiguos y no pueden corresponder al precio de la obra¹⁵, sólo se nos ocurre que indiquen el año. La presencia de la segunda

15 Muchos años más tarde, en 1550, a Pedro de Pilla, platero y marcador de Bilbao, la iglesia de Santa María de Castillo Elejabeitia le pagó 835 reales -28.392 maravedíes- por una cruz que pesó casi ocho marcos de plata, mucho más que lo que pesa la custodia de Sopelana cuya elaboración supone, además, un esfuerzo menor de realización si se compara con la cruz. Se debe descartar también, pues sería disparatado, pensar que el número corresponda al precio expresado en maravedíes o en ducados.



LÁMINA 9. *Custodia de Sopelana (Vizcaya). Marcas y detalle del pie.*

variante del punzón de Bilbao, que se usó desde 1500 aproximadamente hasta 1545, concuerda con la hipótesis planteada y se acerca a los datos biográficos que conocemos del artista.

La custodia de Sopelana recuerda los hostiarios con alto pie que servían de custodias en las poblaciones menores. El cuerpo de la caja hexagonal se adorna con una inscripción alusiva a la función de elegantes letras góticas mayúsculas: CUSTODIAN CORPUS SANGINIS DOMINI NOSTRI IESU CRISTI. Las letras se inscriben en una banda central enmarcada por dos enramados ondulados de cardinas. En el cierre piramidal se repite el dibujo de pequeñas tejas comentado en la custodia de Santurce. En el alto astil destaca un original nudo con seis lóbulos arriba y abajo que buscan el astil y muestran una pestaña calada de cuadrifolias inscritas en círculos. El perímetro hexagonal del pie forma una estrella mediante el conocido recurso de recortar los lados con escotaduras, tal como se resuelven los

cálices brujenses de Ondárroa y Gámiz y se encuentra de manera habitual en la platería burgalesa. En tres de los lados se han grabado las figuras de María con el Niño, san Pedro y san Pablo con el peculiar estilo del artista (lám. 9). En este caso, la figura de María parece seguir un grabado de María reina con el Niño, *amicta sole*, de Israhel van Meckenem (Lehrs, nº 666) y los apóstoles derivan de las copias inversas que el mismo grabador hizo sobre originales de Martin Schongauer (*The illustrated Bartsch*, vol. 9, pp. 60 y 65)¹⁶. En este caso, las figuras están realizadas con un esmero superior y nos parecen más afortunadas que las imágenes de las otras custodias, pues se presentan aisladas y se componen con un menor abigarramiento.

La obra de Pedro Martínez de Otaza permite reivindicar para Bilbao una posición privilegiada entre las platerías castellanas del siglo XV y el artífice nos parece uno de los más originales plateros del último gótico hispano.

16 LEHRS, Max: *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*. Wien, 1908-1934, 9 vols. (Reed. Neldeln (Liechtenstein), 1969, 10 vols.). *The illustrated Bartsch. Early German artists*. New York, 1981, vol. 9.

Algunas reflexiones sobre el arte de la platería tras la toma de la ciudad de Granada en 1492

PILAR BERTOS HERRERA
Universidad de Granada

En pocas ocasiones como esta queda más plenamente justificado llevar a cabo un estudio referente al cargo del Alamín del Oro y de la Plata en la recién conquistada ciudad de Granada por los Reyes Católicos precisamente por celebrarse en este año 2004, el V Centenario de la muerte de la Soberana, pero resultando ello razón hartamente suficiente, aún más, su análisis hoy nos permite adentrarnos en la Granada inmediata a la Toma de la Ciudad y comprender el talante abierto de la Reina de Castilla con la mezcla de manifestaciones árabes y cristiana que de muy diferente manera se dan cita en esta sociedad.

EL ALAMÍN EN LAS ORDENANZAS DE LA CIUDAD

No es esta la primera vez que aludimos a un hecho importante para la historia de la ciudad de Granada y de forma más concreta a lo tocante al Gremio del arte de la platería, nos referimos a la pronta y rápida incorporación y asimilación de los nuevos modos y maneras que llegan con los plateros y artistas cristianos, y ello, y, entre otras consideraciones, por la importancia y el destacado lugar que tuvo este arte entre la sociedad árabe.

Hay una prueba evidente que avala y ratifica lo anterior, pues, si bien es cierto que los cargos de nuestro gremio de plateros son similares a los existentes en otros muchos lugares de España tales como oficiales, veedores, etc., no es menos cierto

que tras la lectura de las “Ordenanzas Que los Muy Ilustres, y muy Magníficos Señores de Granada mandaron Guardar, para la buena governación de su República”, impresas el año 1552 y que fueron dadas en 1531, se cita la existencia de un cargo que no figura en otras ciudades del reino de España, nos referimos al “Alamín del Oro y de la Plata”.

Según el *Glosario Etimológico de las palabras españolas de origen oriental*, el Alamín es el “Fiel de pesos y medidas”, y en el caso de Granada “en tiempos de Moros, y aún después, todos los gremios tenían su Alamín”¹.

De forma parecida María Moliner se expresa al hablar del Alamín indicando que este era “el funcionario que contrastaba los pesos y medidas y tasaba los víveres”².

Del Alamín del Oro se habla tras la conquista de la ciudad y por primera vez en las mencionadas ordenanzas, debiendo ser el cargo más destacado del gremio a juzgar por sus atribuciones y amplias competencias.

A grandes rasgos son cuatro los cometidos o responsabilidades más interesantes del cargo:

La primera obligación de ver y pesar todas las piezas llevadas por los maestros, oficiales y mercaderes en el plazo de treinta días, para controlar su peso –que debía ser de veinte quilates- y su sello, quebrando las piezas que no se ajustaran a ese peso y vendiéndose en tal caso como “oro quebrado” y todo ello bajo pena de perder la pieza y de su correspondiente multa en metálico.

Un matiz valioso porque demuestra que cuantitativamente el número de piezas revisadas por el Alamín era considerable, es la alusión que se hace de este y “un acompañado” hábil y suficiente para llevar a buen término la señalada tarea.

La segunda misión del Alamín era la obligación de tener las piezas toda una noche en su tienda antes de proceder a pesarlas para que no existiera engaño en el peso, pues, como se explica: “a causa de venir la tal obra mojada de la color que le da, y mucha arena pegada en ella, por estar mojada pesa mas, y los compradores reciben engaño, y estando una noche en la tienda de el Alamín, se enjuga y se puede quitar el arena que viene pegada, y desta manera los compradores no reciben engaño...”³, y todo ello bajo multa para el que así no lo hiciere, tanto si se tratase del vendedor como si fuese el propio alamín.

El tercer cometido de éste era la obligación de pesar todas las ajorcas, una a una, anotando su peso y sellándolas con el sello bajo pena de mil maravedís por cada vez que no cumpliese esa norma.

Curiosa e interesante es la última de las competencias porque, entre otras cuestiones, se manifiesta por un lado que los vendedores de oro y plata no sólo

1 EGUILAR Y YANGUAS: *Glosario Etimológico de las palabras españolas de origen oriental*. Granada 1886. Ediciones Atlas. Madrid 1974., pág. 90.

2 MOLINER, María: *Diccionario de uso del Español*. Editorial Gredos. Madrid 1973.

3 ORDENANZAS... págs. 134-135.

pertenecían a la ciudad, sino que también los había de fuera de ella, y por otro el intento de engaño por parte de los mercaderes, y así se dice: “....porque acaece muchas vezes que los que traen a vender oro, y plata, assi de fuera de esta Ciudad, como los vezinos della, para cumplir necessidades que tienen, y los mercaderes, y personas en quien se rematan las tales cosas de oro, y plata, detienen en si los dineros, y no se les pagan, y los hazen tener en esta Ciudad fuera de sus casas quatro, o cienco días, sin darle sus dineros...”⁴, mandándose en consecuencia que se les pague con multa de tres reales por cada día de retraso que así no se hiciere.

A la importancia que vemos tienen las ordenanzas de la ciudad en lo referente al Alamín, agregamos lo que se recoge en un documento sin fecha (¿siglo XVI?) que se encuentra en el Archivo Municipal y que se titula “Razón de los puntos, que parece alegó esta Ciudad de Granada, en el Consejo sobre el oficio de Alamín de Oro, y Plata”⁵.

Lo primero que se deduce de la lectura del mismo, como ya hemos manifestado otras ocasiones, es que este oficio, que ya existió entre los moros, al ser la ciudad cristiana “lo ha proveído y provee a un vezino della de los cristianos nuevos”.

Además y junto a lo anterior, entre las distintas cualidades necesarias para tener el cargo se menciona que esta sea “persona hábil y suficiente y sepa escribir porque es oficio que lo requiere”, debiendo ser asimismo hombre fiel y de confianza por manejar joyas de valor.

En lo tocante al pago que la ciudad daba al Alamín, también se desprende del documento que la cantidad no era muy alta, siendo la renta anual de diez u once mil maravedis de los cuales el alamín recibía 7.500 de salario, y el resto, hasta cubrir la primera cantidad mencionada, se destinaba para pagar a los mayordomos de los propios, siendo la causa de tan moderada renta por un lado para no gravar a los vecinos, y por otro cierta discriminación, porque el que usaba el cargo —se dice— era cristiano nuevo que se contentaba con poco salario.

Este oficio consta además en ese documento que lo debía proveer un cristiano nuevo porque las joyas que se vendían allí eran de estos, siendo, y ese matiz también es de interés, esas piezas distintas a las de los cristianos viejos, dándonos a entender con ello la mezcla y diversidad de gustos y maneras que debieron pervivir.

Otra significativa cuestión que se testimonia es lo referente a quien debía ocupar el cargo, y así se habla de que si uno de esos cristianos viejos llegase a ocupar el cargo, produciría recelo en los cristianos nuevos que no se fiarían de él, y por ello se recomienda que sea un cristiano nuevo el que ocupe el cargo, con las siempre especificadas cualidades de ser de confianza y hábil, y con la obligación de

4 ORDENANZAS... pág. 135.

5 BERTOS HERRERA, Pilar. Los escultores de la plata y el oro. Universidad de Granada. Granada 1991. Págs. 112, 113, 200.

llevar cuenta de todo, llegando la meticulosidad a señalar que el valor de las piezas se le debía dar a sus propietarios “escrito en arábigo”.

De cuanto va dicho se deducen consideraciones sobre las que cabe reflexionar, siendo la primera y fundamental la manifiesta y declarada importancia del cargo, percibiéndose además la buena preparación que este debía tener, culto pues debía saber escribir en arábigo y de pública honradez.

Aún caben hacer dos valiosas advertencias que insisten en el significado que debió tener el Alamín en nuestra sociedad, y la evidente existencia y mezcla de los cristianos nuevos y viejos, y por causa de ello se razona de un lado que los cristianos nuevos que iban a vender sus joyas, si el Alamín no era de esa condición, no las vendían, y en ese caso lo hacían por otros bienes, recibiendo en consecuencia daño por ello; advirtiéndose por otro lado que, al ser el Alamín cristiano nuevo, el vendedor sabía que era de su misma generación y podía tratar con él de muchos temas en su lengua, dándose también la circunstancia de que la mayor parte de los que iban a vender sus joyas —como se dice— eran mujeres de cristianos nuevos.

Hay aún otro dato que igualmente constituye una nueva indicación del especial papel jugado por el Alamín, nos referimos a la mención que se hace del mismo en la petición de examen efectuada por el aspirante a maestro Agustín Nuñez, oficial de platero en el año de 1719, que textualmente “pide y suplica mande que los alamines de oro y plata y demás oficiales de dicho arte lo examinen”, recogién-dose asimismo en la certificación del examen realizado lo que sigue entre otras cosas:

“el suso dicho a dado muy buena
quenta y razon de lo que se le a
preguntado... por tanto y en viertud del
poder a nos dado por dicho cabildo
a dichos alamines y sus acompañados
otorgamos examinamos del dicho Agustin
Nuñez por lo tocante a platero a el
Qual damos por maestro examinado...”⁶.

Para finalizar indicamos que este cargo con posterioridad al siglo XVIII debió perder pujanza, pues en el siglo XIX con el declinar de los gremios se pierde en la historia.

6 BERTOS HERRERA, Pilar, *Los escultores...* págs. 114, 208, 209.

EL ZAGUACADOR

Junto al anterior cargo hay otra figura que destacamos por su singularidad, pues no creemos se cite en otras muchas ciudades de España, y porque nos pone ante la vista, de nuevo y una vez más, la convivencia y pervivencia de lo árabe junto a lo cristiano.

En esta ocasión aludimos al zaguacador al que se menciona en las Ordenanzas de Granada de 1531 y concretamente en el capítulo que trata las Ordenanzas de los Plateros de la Paja, refiriéndose allí a como hay en poder de muchos que no son maestros, ni oficiales del oficio, ni mercaderes, obras que venden, personas esas que —se señala— no deber ser osadas en hacerlo, sugiriendo además “que el zaguacador no venda esta obra sin llevarla primero al alamín; para que vea si es buena”.

En otras ocasiones hemos comentado que el zaguacador es una palabra árabe derivada de zaguaque, que significa el sitio donde se vendían los géneros en almoneda pública, y también el pregonero que vende en pregón, siendo en esta segunda acepción en donde lo incluimos.

Por lo anterior deducimos en primer lugar que el mismo título recoge el espíritu de la ordenanza, prohibiendo vender el zaguacador ninguna obra sin llevarla antes al Alamín; en segundo lugar el hecho de incluir a este al margen de los maestros y oficiales indica que no era del gremio, sumándose a ello la mención que se hace de la venta de piezas por parte de este sin las debidas diligencias y la obligación de no tomar la pieza sin cumplir lo ordenado y establecido⁷.

LA REINA ISABEL LA CATÓLICA Y TRES FECHAS CLAVES PARA LA PLATERÍA GRANADINA

Aunque no hemos planteado este estudio con la idea de analizar la obra de arte legada por la Reina de Castilla a la ciudad de Granada, no podemos dejar de señalar tres hechos que sin duda demuestran el destacado papel que jugó la soberana para el desarrollo de este arte en esos años y en fechas futuras, nos referimos a la propia donación de la custodia para la procesión del Corpus Christi de la Catedral; la creación de los Seises del templo metropolitano y los de la Capilla Real; y la erección de la primera Hermandad Sacramental de la Iglesia del Sagrario de la Catedral.

Es obligado, sin que ello suponga merma alguna para la reina, mencionar a Fray Pedro Ramiro de Alva que fuera quinto arzobispo de la ciudad y persona muy cercana a Doña Isabel, porque a nuestro entender desempeñó, a la sombra, un destacadísimo papel en el meramente religioso, pero con la inmediata y consecuente aparición de la obra de arte.

7 BERTOS HERRERA, Pilar, Los Escultores..., págs. 122, 123.

Para mejor entender lo que señalamos acudimos a los documentos que aluden a la donación de la custodia a la catedral y comprobamos que en el Libro de Inventarios de 1511 y 1517 —fechas cercanas a la muerte de la reina (1504)— se habla de una custodia grande donada por la Reina que peso 60 marcos, 7 onzas y una ochava, reflejándose en el Inventario de 1627 la existencia de una custodia de plata sobredorada con el mismo peso citado “que díó la serenissima Reyna Doña Ysabel Nuestra Señora de Gloriosa Memoria....” aludiéndose entonces a la intervención y presencia del arzobispo Fray Pedro Ramiro de Alva⁸.

La segunda cuestión que cabe recordar es la participación activa y directa de este mismo arzobispo en la erección de la primera Hermandad Sacramental de la ciudad titulada “La Cofradía y Hermandad de Jesús y Santísimo Sacramento en el Sagrario de la Santa Iglesia de Granada “fundada en 1525 y aprobada en 1527 y que, como consta, se “aprovo por el Yllmo. Señor Don Fray Pedro Ramiro de Alva, Arzobispo que fue deste arzobispado como pareze del Libro Viejo folio primero””.

Esta cofradía emanada directamente de la Santa María Sopra Minerva y matriz de todas las demás existentes en la ciudad y su provincia, dio lugar a un abultado número de obras de arte, patrimonio que se fue engrandeciendo con el paso de los siglos hasta nuestros días y que constituye un interesante legado por la variedad y valía de las obras que le dan vida.

En tercer lugar, otro hecho notable para nuestra historia local y nuestro arte, en el que de nuevo está presente Fray Pedro, es la creación de los Seises de la Catedral que tuvo lugar hacia 1530 y que llevó consigo un destacado despliegue del culto a la Eucaristía en la ciudad en esos años (recordemos que éstas son las Fiestas Mayores), y en siglos posteriores a juzgar por lo que se recoge en el Libro de Reglamento de la citada institución¹⁰, aspectos estos que asimismo hay que destacar pues, entre otras cosas nos permiten conocer como era la vida de los Niños Seises en ese colegio, sus costumbres, obligaciones, enseñanzas... y los trajes que son distintos a los de otras ciudades como Sevilla o Toledo.

LA REAL CÉDULA DE DOÑA JUANA

En el Archivo Municipal de la ciudad se conserva una Real Cédula sellada, firmada y rubricada por la reina Doña Juana y fechada en Valladolid a 21 de julio de 1513, que interesa por su contenido, como veremos, y por la cercanía en la datación a todo lo anterior, cercanía esa que nos permite adentrarnos más acerta-

8 BERTOS HERRERA, Pilar, *La custodia del Corpus Christi de Granada* (s. XVI al XX). Granada 1992, págs. 119, 120.

9 BERTOS HERRERA, Pilar. *La Cofradía y Hermandad del Dulcísimo Nombre de Jesús y Santísimo Sacramento en el sagrario de la Santa Yglesia de Granada (1527-2000)*. Granada 2000.

10 BERTOS HERRERA, Pilar., *Los Seises en la Catedral de Granada*. Serie Historia. Caja Provincial de Ahorros de Granada. Granada. 1988.

damente en ese ambiente y situación de la sociedad en que vivieron estos artistas y desarrollaron sus trabajos tras la recién conquistada ciudad.

La real Cédula se titula así:

“Real Cédula de S.M. para que el Sr.
Corregidor de esta M.N.C. de Granada
Que es o fuere juntamente con su
Reximiento tratasen sobre la orden
Que se debe tener para que los
Plateros, Sastres, y otros oficios de
Esta Ciudad estubiesen cada
Uno aparte proveyendolo en la
Mejor forma al ornato de ella...”¹¹.

En varias direcciones se dirige el interés que ofrece el documento, como ya analizamos en su momento, llamando ahora la atención, sobre todo, en el interés que existía por parte de la corona en mantener el mejor ornato y limpieza de la ciudad, intentando con ello que el desarrollo de la vida diaria no se viese alterado y se ajustase a las normas seguidas en otros puntos de la geografía para no atentar así contra los derechos e intereses de la sociedad, resaltando y destacando a nuestro parecer el respeto y la pervivencia de las herencias árabes, como hemos comprobado en esos años y durante bastantes siglos más y siempre con atribuciones de singular interés.

A la vista de todo cuanto va dicho, es fácil deducir que la incorporación del arte de la platería se acomodó con rapidez a los gustos, formas y maneras de lo realizado en la España cristiana, circunstancia esa que se vio favorecida por los trabajos y la tradición del arte de la platería en la Granada árabe.

Todo ello además se completó con la llegada al reino de Granada de artistas venidos de Castilla y otros lugares de España que se asentaron en la ciudad, contando a la vez este arte con el buen inicio de esa serie de instituciones, erecciones y asociaciones religiosas, que se implantan y nacen por las propias necesidades de la nueva sociedad, sin olvidar las obras donadas por la Reina Isabel para la Catedral y la Real Capilla, que avalan cuanto decimos y que son el principio de una ascendente carrera en la evolución de este arte que destacó, y que vio su declinar, sobre todo, a fines del siglo XIX.

11 BERTOS HERRERA, Pilar, *Los Escultores...* págs. 195 ss.

Piezas de platería murciana en colecciones madrileñas

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS
Universidad Complutense

Como una contribución a esa labor, doblemente loable, que realiza la Universidad de Murcia mediante el entusiasmo del profesor don Jesús Rivas Carmona, organizando anualmente unos actos en honor a San Eloy —entre ellos la ofrenda de este cuarto volumen de Estudios— y promoviendo la difusión y publicación de los conocimientos sobre el arte de los plateros, redactamos este trabajo dedicado a la platería murciana.

Analizamos catorce piezas marcadas en Murcia que se encuentran en colecciones madrileñas, aunque una, como se explicará, se labró en la Villa y Corte. La mayoría son propiedad de un oriundo de Murcia, don José Hernández Mora, cuya colección no dudamos en calificar como la mejor del mundo en platería española. Otras piezas provienen del Instituto Valencia de Don Juan, único museo madrileño que cuenta con obras de platería murciana, que sepamos, y una pertenece a otra colección privada. Hemos añadido dos objetos que se hallaban en el comercio y hemos citado otros aunque no hemos probado a repasar exhaustivamente catálogos de subastas para descubrir más piezas murcianas, pues es seguro que no se han ofrecido muchas.

Añade interés al conjunto de piezas que publicamos el hecho de que, entre ellas, solo se incluya una crismera y un cáliz, mientras las restantes son de uso profano o doméstico. Las publicaciones sobre platería murciana han sido escasas

—algo más abundantes en años recientes— y suelen recoger tan solo piezas de carácter litúrgico o devocional. Los inventarios que se vienen realizando afectan, como es lógico, a instituciones religiosas y no a propietarios particulares, lo que aumenta la desproporción entre las obras religiosas y civiles que se conocen. No dudamos que existan piezas antiguas de plata de uso doméstico entre vecinos de las localidades murcianas, y esperamos que este trabajo sirva de estímulo a su descubrimiento, estudio y valoración, pues opinamos que, hasta las más sencillas, meramente funcionales, forman parte del patrimonio histórico y pueden proporcionar información útil científicamente.

Este trabajo lo hemos orientado en dos direcciones principales: las del marcaje y la tipología, además de añadir la ficha técnica de todas las obras, procurando contribuir a la redacción de un modelo adecuado que sirva a los investigadores para introducir mayor rigor en este ámbito de estudio. Advertimos, empero, que no se han podido pesar todas las piezas como sería deseable.

MARCAJE

El jarro es la pieza más antigua entre las que presentamos. Sólo tiene marca de localidad de carácter onomástico, pues recoge las tres primeras letras del nombre de la ciudad bajo corona. Este tipo es el usual en las poblaciones de la corona de Aragón, si bien se emplea también en Castilla; quizá la elección depende de la marca de Valencia, de cuatro o cinco letras bajo corona. Esta variante debe ser la que vió Artíñano, que la reproduce como procedente de piezas del siglo XVIII. Sánchez Jara, que quizá la copió de esta publicación, la dató en el siglo XVII, aunque dijo que la usaban los plateros cuando son los marcadores y no los artifices quienes la emplean. Ambos la dibujan con cinco puntas en la corona, pero en realidad tiene seis. Así se recoge en la Enciclopedia en un jarro —que puede ser el que estudiamos— y en unas sacras de colección particular que desconocemos; se datan exactamente en el siglo XVII¹. No cabe duda de que el jarro es pieza del siglo XVII, correspondiente probablemente al reinado de Carlos II, pero por ahora no podemos precisar el periodo en que se usó esta primitiva marca de localidad. Sin embargo, proponemos la hipótesis de que fuera empleada por el marcador Vicente Suárez, que ocupó el oficio desde 1674 a 1702 y en 1705².

Las marcas que ostenta la tembladera plantean varias dificultades. La variante de la marca de localidad responde a otro tipo, pues es heráldica y recoge las

1 P.M. DE ARTÍÑANO, *Orfebrería civil española*, Madrid 1925, 85; D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*, Madrid 1950, 43, 1; A. FERNÁNDEZ, R. MUNOY y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid 1985, 2ª ed., nº 856 y 858; en adelante se cita como Enciclopedia.

2 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, *El fiel contraste de oro y el marcador de plata de la ciudad de Murcia en la segunda mitad del siglo XVII* en *Estudios de Platería*, Murcia 2003, 621-634; da a conocer los nombramientos de Suárez.

coronas del escudo de la ciudad. Opinamos que estuvo en uso —con pequeñas variaciones— al menos desde 1716 hasta 1786 en que el marcador Antonio Gozalvo la abandonó definitivamente. La variante que publicamos no coincide con las dibujadas por Sánchez Jara y Munoa³. Aunque no se imprimió completa, parece de contorno ovalado en vertical y con remate superior en ángulo; sobre todo, parece característico que, además de las siete coronas —de dibujo muy simple—, existe en el centro otro objeto poco preciso. Junto a esta marca aparece una personal del platero Mariscoti. La tembladera sigue modelos del siglo XVII, pero es sabido que este tipo de piezas continuaron haciéndose a lo largo del siglo XVIII. Recordemos que el albaceteño Antonio Mariscoti estuvo activo en Murcia por lo menos desde 1704 hasta fecha cercana a 1743, en que otorgó testamento declarando que había venido a menos en su facultad y que se hallaba en una triste situación; todavía en 1747 hizo un segundo testamento seguramente poco antes de morir⁴. Ocupó el oficio de marcador de 1716 a 1723, en 1726 y de 1731 a 1737⁵, pero consta que, durante este tiempo, Mariscoti siguió trabajando como artífice⁶, por lo que ignoramos si actúa aquí en calidad de tal o como marcador⁷.

La marca de la crismera de 1741 corresponde a Miguel Morote (1710-1774), que actuó como artífice en ella; la pieza no pasó por el marcador, que era entonces Vicente Gálvez (1738-1750), quien empleó como marca de localidad la de la de siete coronas en serie 3-2-2 y con perfil poligonal, y como marca personal GAL/BEZ. Obsérvese que el artífice coloca sólo la sílaba inicial en la primera línea.

3 SÁNCHEZ JARA, *o.c.*, 43, 9 y 44, 13; Enciclopedia, n° 859 y 860.

4 Para estas y otras noticias sobre Mariscoti véase R. CABELLO VELASCO, *Antonio Mariscoti y la obra de plata del altar mayor de la catedral de Murcia* “Verdolay” 6 (1994), 161-168.

5 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, *El fiel contraste de oro y el marcador de plata en Murcia durante el siglo XVIII* en *Estudios de Platería*, Murcia 2002, 442-466. De la relación que recoge esta autora (456-458) se deduce que fue marcador en los años que hemos indicado teniendo en cuenta que los regidores elegían en los días previos a Navidad (22, 23 o 24 de diciembre) para que el elegido ocupara el cargo en el nuevo año. Es extraño que la autora afirme en el mismo trabajo (450) que fue elegido de 1718 a 1730 inclusive, “durante dieciséis años”; en efecto, se cuentan tales años siendo los señalados en nuestro texto.

6 Las obras conocidas son el arca catedralicia de 1725 (no conservada), gradas para el altar mayor de la Catedral de 1733-1736 (de las que se conserva una y la medalla con el relieve del Sacrificio de Abraham colocada en el nuevo frontal de 1885), cruz de altar y candeleros de 1738 (no conservados), acetre de Santa Verónica y bandeja de la misma iglesia (atribuida). Véase CABELLO VELASCO, *o.c.*, 161-168 y M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la catedral de Murcia*, “Verdolay” 6 (1994), 153-159.

7 La ausencia de otra marca personal y de burilada inclinaría a pensar en que Mariscoti fue el artífice, pero la presencia de la marca de localidad lleva a la conclusión opuesta, pues no es excepcional que un marcador admita una pieza, aunque su artífice no la haya marcado. En la única pieza en que nos consta que actuó Mariscoti como marcador —la custodia de Lezuza (Albacete) de José Grao en 1733— no se ha publicado fotografía de la marca de localidad de la que se dice sólo que muestra las siete coronas, de manera que no resuelve la cuestión; para la pieza, véase L.G. GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, 133. *Custodia en Los caminos de la luz. Huellas del cristianismo en Albacete*, Albacete 2000, 221-222.

Morote debió aprender con Nicolás Martínez Galarreta; casó con Josefa Murcia en 1732 y en 1754 nació su hijo Antonio luego platero. Se ha publicado como obra suya el halo de 1755 para la Dolorosa de Salzillo de la cofradía de los Nazarenos⁸. La bacía que presentamos como cuarta pieza tiene la misma marca que la crismera y deberíamos deducir, como en ésta, que Morote fue su artífice. Pero no estará de más recordar que a Gálvez le sucedió el marcador Nicolás Martínez (1752-1759 y 1761-62) cuya marca no conocemos, y a éste, Miguel Morote, quien actuó, además del año intermedio de 1760, desde 1763 hasta su muerte el 17 de mayo de 1774; al parecer, empleó una ME coronada además de la de localidad de siete coronas⁹.

La quinta pieza que catalogamos presenta un singular marcaje. Es obra del artífice Antonio Magro hecha en Madrid en 1768, como indican las marcas de Villa y de Corte acompañadas de la cifra 68, que, como hemos explicado en múltiples ocasiones, es de variación anual¹⁰. Pero la salvilla fue remarcada en Murcia como demuestran las marcas de localidad —siete coronas en serie 1-2-1-2-1, con las parejas dispuestas lateralmente y en nivel sólo en parte inferior al de las centrales— y del marcador, que consideramos ha de ser Antonio Morote (1754-1795); aunque el dibujo de las letras es similar al usado por su padre, coloca dos sílabas en la primera línea y una en la segunda, al contrario que su antecesor. Antonio sucedió en el oficio a su padre desde su muerte en 1774 hasta diciembre de 1784 en que pidió dejarlo por enfermedad y se aceptó su renuncia¹¹.

Las marcas empleadas por los dos marcadores sucesivos fueron mencionadas ya por Cristina Torres-Fontes en su utilísimo trabajo de 2002¹². Presentamos un ejemplo de cada uno, cáliz y vaso respectivamente. Admitida la renuncia de Antonio Morote, fue elegido Antonio Gozalvo el 22 de diciembre de 1784 por un periodo de seis años. Ignoramos qué marca empezó a usar, pero seguramente por

8 F. CANDEL CRESPO, *Los plateros de Murcia en el catastro del marqués de la Ensenada (1756)*, “Imafronte” 8-9 (1992-1993), 91-92.

9 Los periodos de actuación como marcadores de Gálvez, Martínez y Morote los deducimos de las relaciones aportadas por Torres-Fontes en el artículo citado. La marca de Gálvez la publicó sin identificarla Sánchez Jara (*o.c.*, 45,5) y la hemos observado en varias piezas. La de Morote está en el frontal de la catedral de Orihuela, obra de Antonio Grau acabada en 1763.

10 De Antonio Magro nos ocupamos hace años en *Platería en Historia de las artes aplicadas e industriales en España* (coordinador A. Bonet Correa), Madrid 1982, 136-137. Aprobado como maestro en 1754, mayordomo del Colegio de plateros de san Eloy de Madrid en 1772 y aprobador en 1774-1775, es citado en 1786 en un documento del mismo como uno de los artífices que podrían competir por su técnica y su arte con los de París y con cualesquiera otros si dispusieran de las máquinas que éstos tenían. Entre sus obras citaremos una salvilla de 1762/65 (Alocén, Guadalajara), salero de 1768 (Subastas Fernando Durán, mayo 1990), plato de 1771 (colección C.Y.), cáliz y custodia de 1773 (Castilforte, Guadalajara), arca eucarística de 1785 (catedral magistral de Alcalá de Henares) y custodia de 1796 (Torralba, Cuenca), última fecha en que está documentado.

11 Véase TORRES-FONTES, *o.c.*, 2002, en especial 453, 463 y 464.

12 Esta autora (*o.c.*, 449-450) identificó las marcas de Gozalvo y Esbrí considerando que la corona de sus marcas corresponde a la ciudad. Aunque carece de relevancia práctica, puede admitirse esta interpretación, si bien preferimos la que exponemos a continuación.

la exigencia de la Real Junta de Comercio, Moneda y Minas de que obtuviera en la Corte el título de ensayador —lo que no llegó a hacer— se vivió un periodo confuso hasta 1786. A partir de ese año, Gozalvo prescinde de la marca heráldica de la ciudad y tan solo utiliza una personal, que consiste en la inicial de su apellido, sorprendentemente dentro de un escudo coronado, sobre cronológica de dos cifras, 86, que se convertirá en fija, pues no la cambiará nunca a lo largo de su actuación. Así, las obras que llevan su marca deben fecharse entre 1786 y 1797, pues el 22 de diciembre de este año, al cumplir dos sexenios en el oficio, solicitó un nuevo nombramiento, pero los regidores prefirieron a José Esbrí (1770-1834), que tenía título de ensayador¹³. Este platero siguió el sistema de su predecesor, prescindiendo de la marca de localidad, cambiando en la personal tan solo la inicial del apellido —ahora E— y continuando con la cronológica fija, 98, que señalaba el inicio de su actuación¹⁴. Conviene observar que la corona impresa por Gozalvo tiene imperiales mientras la de Esbrí es de tres puntas.

El cáliz marcado por Gozalvo lleva la marca FV/NES que corresponde al famoso platero Pedro Ruiz Funes. Nacido en Murcia en 1757, estudió dibujo con el escultor Salzillo y aprendió platería con su padre Antonio en cuya casa siguió viviendo tras su matrimonio en 1778 con Genoveva Soler; por segunda vez casó en 1812 con Josefa Sánchez Zomeño y murió en 1830¹⁵. El vaso lleva, además de la marca de Esbrí, otra que parece más un objeto o símbolo que no un par de letras

13 Por una errata en el texto de Torres-Fontes (o.c., 454), resulta que la solicitud de Esbrí fue rechazada; en su relación de contrastes marcadores, que llega hasta 1801, queda claro que aquél fue elegido.

14 Sánchez Jara publicó las marcas de Gozalvo y Esbrí (o.c., 43, 4, 6 y 7; 44, 16 y 18; 45, 22 y 25, 26, 29 y 30) pero sin ninguna identificación ni indicación cronológica y con dibujos muy imprecisos. En la Enciclopedia se recoge un ejemplo bien dibujado de cada una, datándose en 1786 y 1798 respectivamente (nº 861 y 862) como si fueran marcas de localidad de Murcia y una fotografía de la segunda (nº A 76).

15 Hijo de Antonio Ruiz-Funes (1710-1792) y de Nicolasa Martínez-Galarreta. Tuvo siete hijos con su primera mujer, con la que vivía en 1809 en la plaza de Santa Catalina, pero la peste de 1811 acabó con la vida de su esposa y de varios hijos: parece que sólo le sobrevivieron José y Juan. De su segunda esposa no tuvo hijos. En 1799 se titula apreciador del Monte de Piedad; fue también celador del barrio de San Bartolomé. En 1824 vivía en la Platería con su hijo Juan y su nieto José (1806-1876) a quien dejó sus herramientas al morir; también fue platero su hermano Francisco Javier (1766-1841). Sin embargo de su extraordinaria fama apenas se ha escrito sobre su marca y sus obras y sin distinguir a los distintos miembros de la familia. Sánchez Jara le adjudicó dos marcas distintas —una por cada uno de sus apellidos— y la atribución de obras que se hizo por él y otros autores no es amplia y está llena de imprecisiones. Aunque no tenemos completa certeza, por razón de la edad de los artífices pensamos que son de Pedro las que tienen inscripción de autoría con el apellido Funes: halo de 1774/84 de la Dolorosa de Salzillo (cofradía de servitas de Nuestra Señora de las Angustias, San Bartolomé de Murcia) y pareja de portapaces de 1790 (San Nicolás de Murcia). También las que llevan la misma marca que el cáliz que presentamos: acetres de 1774/84 de San Nicolás y de 1784 de San Bartolomé y nimbo de 1786/97 del Cristo de la Negación de la cofradía del Sangre. Para noticias de su vida y relación de piezas atribuidas véase F. CANDEL CRESPO, *Los plateros de Murcia en el censo para el reclutamiento general. 1809*, "Imafronte" 11 (1995), 43-45.

adosadas. Ha de ser marca de artífice, pero no sabemos descifrarla. Es de lamentar que la publicación de las listas de nombramientos municipales para contrastes marcadores que ha hecho Torres-Fontes no llegue sino hasta 1801. Esbrí siguió actuando al menos hasta noviembre de 1808¹⁶; poco después la invasión napoleónica y la peste amarilla de 1811 interrumpirían el normal desarrollo de la producción de piezas de platería y de su marcaje.

En 1813, al término de la invasión, aparece una nueva marca o, quizá, una variante de la anterior, empleada también por José Esbrí quien al menos en 1817 seguía siendo marcador, pero seguramente lo fue hasta 1834 en que murió tragicamente al huir de Murcia por el cólera. Hay que señalar que Pedro Manresa pidió el 7 de enero de 1812 ser nombrado marcador ante lo que reaccionó Esbrí otorgando poder a procuradores para que defendieran su derecho; aunque desconocemos cuándo se solucionó la controversia a su favor, la cercanía de la fecha a la marca cronológica obliga a pensar que fue en 1813¹⁷. Recoge la letra E en escudo con corona de tres puntas sobre I3; tanto la corona como el trazo superior de la E, ganchudo, se diferencian de la variante inaugurada en 1798¹⁸. No dudamos que la marca cronológica es fija y que debió emplearse hasta 1834; en 1836 conocemos una nueva variante. Las marcas de artífice que ostentan el salero y braserito que presentamos con aquélla corresponden a Mariano Pérez —que usa la inicial del nombre en la primera línea y el apellido con letras de trazo más estilizado en la segunda— y a Hipólito Esbrí, quien, por lo inusual de su nombre y lo común de su apellido entre plateros murcianos, escogió el primero como marca, usando Y como inicial, aunque la impresión en la chofeta muestra apenas tres letras. Mariano Pérez Galindo nació en Zaragoza hacia 1788, casó en Murcia en 1813 con Catalina Gil Manresa, de familia de plateros, y murió después de 1849¹⁹. Hipólito Esbrí y Martínez Galarreta nació en 1772, casó con Josefa Manresa y tuvo dos hijos plateros: José (1797-1859) y Francisco (1799-1851), a quienes recomendó en su

16 Esbrí figura como marcador en el título de colegial otorgado por la junta particular del Colegio de plateros a Andrés García el 8 de noviembre de 1808. Cfr. M. MUÑOZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, *Noticias documentales sobre plateros y platería en Lorca en Estudios de Platería*, Murcia 2003, 435.

17 *Ibidem*, 438; CANDEL CRESPO, *Los plateros de Murcia cit.*, 15 y 33.

18 Sánchez Jara la reprodujo con un dibujo irreconocible sin indicación cronológica (*o.c.*, 45, 32) y en la Enciclopedia se incluye un buen dibujo y se data en 1813 como marca de localidad (nº 863).

19 Las noticias sobre este artífice se deben a F. CANDEL CRESPO, *Plateros murcianos del siglo XIX “Imafronte”* 12-13 (1996-1997), 125-126. Tuvo siete hijos, de los que el mayor, Nicolás (1814-1873), también fue platero. Perteneció a la cofradía del Santísimo Sacramento y de las Ánimas de Santa Catalina (1818) y figura entre los benefactores de la Misericordia con dos reales al mes (1838); fue albacea en 1845 de Remedios Asensio, hermana de Felipe y viuda sucesivamente de Nicolás Esbrí y Tomás Perona, todos plateros; intervino en tasaciones de importantes testamentarias. En 1817 consta que acudió a la feria de Lorca lo que seguramente hizo con frecuencia (MUÑOZ CLARES y SÁNCHEZ ABADÍE, *o.c.*, 436). Conocemos otra pieza con las mismas marcas que el salero: un florero aparecido en Subastas Fernando Durán, Madrid 9-5-1990).

testamento trabajaran juntos, dejando a cada uno 88.000 reales de vellón, el obrador y casas en las calles de la Platería y del Correo, además de tierras de cultivo. Al menos en 1808 era secretario del Colegio de plateros; fue hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento y de las Ánimas y regidor. Murió en 1839²⁰.

Un nuevo tipo de marca de localidad aparece en 1836. Consiste en la inicial del nombre de la ciudad, o del apellido del marcador, bajo corona y sobre 36. Por el estilo de las piezas en que se observa esta marca y también por la biografía de sus artífices parece que se utilizó durante mucho tiempo, quizá hasta el último cuarto del siglo. De lo que no cabe duda es de que la marca cronológica es fija y por eso no es correcto fechar las piezas en que aparece en 1836 como se hace a veces. Conviene resaltar que esta marca debe ser observada con especial atención, pues por lo menos se presenta en tres variantes diferentes. No estamos seguros del orden en que se usaron y menos aún del periodo de tiempo correspondiente a cada una. El marcador que empezó a utilizar esta variante fue, según pensamos, Pedro Manresa (1783-1865) que se había enfrentado sin éxito a Esbrí en 1812 y 1813, pero que fue nombrado por la Reina gobernadora precisamente en 1836; el 9 de marzo el ayuntamiento murciano se dió por enterado del hecho. Ignoramos si ocupó el oficio hasta su muerte ya que en el censo de 1850 aparece como propietario y no como marcador o platero²¹.

La primera variante se distingue sobre todo porque la cifra aparece sin el punto que luego se añadirá; también es mayor el espacio vacío dentro del marco. En el azafate que presentamos, no quedó impresa la corona pero opinamos que es la misma marca que se reproduce en la Enciclopedia, donde se distingue el aro de la corona al representarse desde abajo²². La segunda, que debe datarse tras mediar el siglo, puede ser la que presenta la corona con tres florones sin perspectiva, las cifras adosadas al marco por debajo y el 3 algo inclinado; además y sobre todo con punto tras el 6; es la que ostenta el cucharón que estudiamos. La tercera coincide en el punto tras el 6, el 3 toca en el marco por la izquierda y la corona de cinco florones muestra el aro por debajo; debió usarse más tiempo que la anterior, a juzgar por las veces que ha sido vista; la presentamos en un azafate y en un tenedor²³.

20 También las noticias sobre Hipólito Esbrí se deben a F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia 1999. Entre sus piezas podemos recordar la cruz de Caravaca del Museo Marés de Barcelona (1798/1808) que cita la Enciclopedia, jarro y palangana de la catedral de Murcia (1813/1834) e incensario de las dominicas de Santa Ana de Murcia: en 1818 hizo ocho portacirios para la cofradía de la Vela y Alumbrado que no se conservan.

21 Las noticias las tomamos de CANDEL CRESPO, *Los plateros de Murcia cit.*, 33, pero la interpretación es nuestra.

22 Se trata de la marca A 77 reproducida en fotografía. Además, como luego se indicará, es pieza semejante a la nuestra y del mismo artífice.

23 Es sin duda la n° 867 de la Enciclopedia, que aparece fotografiada y con impresión muy nítida.

Finalmente, haremos algunas observaciones respecto a los artífices. En el azafate con la primera variante, aparece —aunque frustra— la marca GODINEZ. Podría tratarse de Lorenzo, que nació en Cehegín, se casó en Cartagena y vivía en Murcia en 1821 con cinco hijos; no parece que falleciera en Murcia. Sin embargo, resulta más probable que el artífice sea su hijo Antonio Godínez Llovet, que nació en Cartagena en 1805/1808, aprendió con su padre, casó en Murcia en 1828 y está documentado hasta 1854 en que hizo testamento²⁴. El cucharón y el otro azafate presentan la marca de Francisco Yagües, que consiste también en su apellido seguido de un punto y con letras de trazo grueso, a diferencia de los más finos de Godínez; rompe el marco rectangular para encajar la diéresis. Yagüe (o Yagües, pues de las dos formas aparece en documentos), cuyo segundo apellido era Bonache, nació en Molina de Segura en 1813 y pasó joven a Murcia, donde casó dos veces; vivió en la calle de la Platería e hizo testamento en 1871, cerca de cuya fecha debió morir, si bien Sánchez Jara señaló de manera imprecisa que trabajó por el año 1893, lo que resulta difícil por su avanzada edad²⁵.

El tenedor está marcado por Silvestre Robles, que usa el apellido, pero en letra minúscula y rompiendo el marco para encajar las tres primeras consonantes. Robles González nació hacia 1828. En 1852 firmó una escritura de compañía con Juan Lorenzo Godínez para instalar en Murcia “un moderno taller de platería”, pero la prematura muerte de su compañero dos años después truncó seguramente el proyecto. En 1862 vivía casado en la Platería. Está documentado por última vez en 1867 como tasador en una testamentaria²⁶. No se conocen otras piezas con su marca.

Las cinco cucharas que catalogamos en último lugar tan sólo presentan marca del artífice Andrés Senac (1848-1931), que en una línea incluye la inicial del nombre con punto y el apellido, también acabado en un punto. Este platero fue nieto de un calderero francés e hijo de Luis (1819-1902), platero murciano, y de Catalina Pulido; casó en fecha desconocida con Encarnación Rico y uno de sus hijos, Santos (1878-1948), también fue platero pero con él acabó la profesión en esta familia. Respecto a su obra sólo conocemos la atribución que Candel hizo a Andrés de la vía sacra de la catedral de Murcia²⁷. Posiblemente las cucharas están

24 Su hermano Juan Lorenzo (hacia 1826-1854) y su hijo Ramón (1830-después de 1897) fueron sus aprendices y resultan demasiado jóvenes para artífices de la pieza. Las noticias proceden de CANDEL CRESPO, *Plateros murcianos del siglo XIX cit.*, 123-125. Solo conocemos otra pieza con su marca: un azafate de colección particular (Enciclopedia, A 77, con fotografía).

25 Según Candel (*ibidem*, 133-134), además de siete hijas tuvo un hijo sacerdote y otro administrador de la aduana de Torre-Barra (Tarragona), por lo que no cabe atribuir la marca a ninguno de ellos. Solo conocemos las dos piezas que publicamos, pues pensamos que el azafate citado en la Enciclopedia (nº 864) debe ser el nuestro.

26 Las noticias proceden de Candel (*ibidem*, 129).

27 F. CANDEL CRESPO, *Los Senac (una estirpe de plateros en la Murcia del siglo XIX, “Imafronte”* 14 (1998-1999), 17-21. En la Enciclopedia (nº 867) aparece fotografiada una marca Senac en cursivas, correspondiente a un par de jarritas, quizá vinajeras, con la variante de marca de localidad que consideramos más moderna. Podría pertenecer la marca a Luis Senac.

hechas al acabar el siglo XIX y quizá entonces ya no existía marcador en la ciudad de Murcia.

TIPOLOGÍA

Según hemos advertido, la mayoría de las piezas que damos a conocer son de carácter doméstico y sus tipos permanecían inéditos en la platería murciana.

El jarro es pieza singular en el panorama de la platería peninsular y responde a modelos italianos. Juan de Arfe, en *De varia commensuratione* (Sevilla 1587) incluyó como jarro de pontifical, para el lavabo de la Misa, un modelo a la italiana frente al jarro doméstico castellano. Inspirada directamente en Arfe está la pieza de Juan de Benavente de la colegiata de Pastrana y existen otros ejemplares relacionados con ella, pero no sobrepasan el reinado de Felipe III, como son uno castellano en el Victoria and Albert Museum de Londres, el de la catedral de Burgos, burgalés, como quizá también el de la catedral magistral de Alcalá de Henares²⁸. Sin embargo, el jarro murciano, que presenta coincidencias pero también diferencias tipológicas y ornamentales, nos parece que ha de datarse ya durante el reinado de Carlos II y no conocemos eslabón alguno que le relacione con el grupo surgido a partir de Arfe. Por ello nos preguntamos si no dependerá de modelos napolitanos directamente. Se observan coincidencias decorativas, como el mascarón del pico, los querubines o las hojas de acanto de alto relieve, pero no conocemos ningún ejemplar de este tipo marcado en Nápoles que confirme nuestra hipótesis. Por si acaso, deseamos mencionar la presencia en Murcia de Filippo Abitabile (Felipe Abitabile) al menos desde 1637 en que recibe un aprendiz a 1660-65 en que ocupó el oficio de marcador. El nombre, inusual en la Península, y sobre todo el apellido, igual que el de una dinastía de plateros napolitanos de los siglos XVII y XVIII obliga a pensar en tal origen y permite relacionar con él este jarro. Son característicos el cuello alto y el pico levantado, el perfil recortado de la boca, con voluta trasera de la que arranca el asa que apoya sobre el hombro del vaso, el cuerpo semiovoidado y el gollete bajo y moldurado antes del pie. En ello coincide con los ejemplares citados de inicios del siglo XVII. Pero existen diferencias notables como son la forma del asa que mezcla lo vegetal y un final escamado, la altura del cuello y la estructura doble del cuerpo; además, los adornos citados —figurados y vegetales— que nada tienen que ver con lo conocido, ni en jarros ni en otras piezas de la época en la Península.

28 Para estos ejemplares véase: J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería cit.*, 99; ID, *Platería en Las artes decorativas en España. II. Summa Artis XLV*, Madrid 1999, 550; CH. OMAN, *The Golden Age of Hispanic Silver. 1400-1665*, Londres 1964, n° 129; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Obras maestras recuperadas*, Madrid 1998, 35; A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, Burgos 1998, 213.

La tembladera fue objeto muy común en España en el siglo XVII, empleándose para beber. Aunque no siempre existe precisión terminológica en los documentos, se distingue del bernegal en que éste tiene pie y borde de bocados²⁹. Durante el siglo XVIII, las costumbres introducidas por la nueva dinastía hicieron desaparecer este tipo de piezas, aunque no de manera inmediata, y más lenta aún en centros alejados de la Corte; incluso las tembladeras hallaron una nueva función como catavinos. De cualquier forma, en inventarios del primer cuarto del siglo XVIII en Murcia se han contado 63 tembladeras, lo que prueba la continuidad de su uso³⁰. La pieza no presenta particularidad alguna en su estructura y, como es normal, carece de decoración. Las asas, a modo de cartelas de 5 invertido, levantan sobre la boca y tienen ramas salientes, como sucede en el siglo XVII avanzado.

Una de las dos piezas religiosas que presentamos es la crismera que perteneció a la iglesia parroquial de Santomera, como indica la inusual inscripción que afortunadamente lleva también la fecha: 1741; por la otra cara los adornos parece que deben interpretarse como un rosario y un ramo florido. En cambio, no hay otra indicación respecto al contenido del vaso que la anilla del tapador, que puede interpretarse como la letra O, que significaría óleo de los catecúmenos, siendo normal que los otros vasos llevaran una cruz (crisma) y una Y o F (oleum ynfirmorum). El tipo no es muy común para crismeras, pues en Castilla se prefirió desde el siglo XV el de anforilla lenticular y desde el XVII el periforme, de cuello alto y perfil sinuoso; probablemente procede de piezas de uso en la mesa, como alguna de las que se incluían en los talleres. Es de resaltar el adorno de rocalla y el marco de la inscripción y del emblema de la otra cara, por su temprana aparición.

La bacía responde a un tipo característico del segundo cuarto del siglo XVIII. En los lados cortos se unen dos segmentos curvos mientras los largos son de perfil recto interrumpido uno de ellos por la escotadura semicircular propia de la pieza; entremedias, cuatro pequeños segmentos cóncavos sirven de unión. El cuenco, que deja una amplia orilla, tiene en cambio planta ovalada de curva continua. A este modelo seguiría el de contornos, con segmentos de perfil conopial que se repiten en el interior³¹.

Como la salvilla de 1768 es madrileña y solo se trajo a este trabajo por su remarcaje murciano, no hace al caso que nos ocupemos de su tipo, aunque aprovecharemos para destacar la originalidad de la estructura del perfil, que muestra una excepcional asimetría plena de brillante elegancia. Es pieza muy destacada en el conjunto de la platería hispánica de su época.

29 Pueden verse algunos ejemplares de bernegal y tembladera en J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla 1992, 114-117.

30 J. NADAL INIESTA, *La platería en el ámbito doméstico murciano (1700-1725)* en *Estudios de platería*, Murcia 2002, 267 y 278.

31 Un ejemplar del mismo tipo que la bacía murciana puede verse en la Enciclopedia (nº 75): es obra barcelonesa seguramente de 1739 con el eje mayor más largo y adorno vegetal grabado en la orilla. Bacía de contornos es la madrileña de 1769 publicada en Enciclopedia, nº 631.

El cáliz de Funes presenta un tipo normal en la época pero realizado con cuidada técnica y buena proporción. No ha de extrañar la sinuosidad de los perfiles, pues fuera de la Corte es normal que las estructuras de cuerpos geométricos propias del neoclasicismo no aparezcan hasta los postreros años del siglo XVIII e incluso los primeros del XIX. Lo mismo sucede con los motivos ornamentales, aunque en la rosa, en el nudo y en el pie aparecen lazos con festones que anuncian la nueva decoración. La planta del pie, de tipo hexagonal, tiene perfil muy fragmentado; en la superficie ondulada alternan los citados festones colgando de anillas con tres medallas enmarcadas por tornapuntas sobre fondo de rocalla: espigas y racimos, balanza cruzada por espada y corazón ardiente atravesado por una saeta. La rosa es de tipo semiesférico y no de perfil ondulado; tres escudos de rocalla, pero sin figuras, alternan con lazos.

No ofrece aspecto digno de mención el vaso, pues son normales la forma troncocónica, el tamaño y la carencia de adorno. Son todavía raros los ejemplares fechados en el siglo XVIII, aunque fueron abundantes. Del segundo decenio del reinado de Carlos IV ya hay más, aunque es excepcional su publicación.

El salero, como corresponde a la época fernandina, es de tipo neoclásico. La forma ovalada, usual ya en los saleros del siglo XVIII, queda modificada en su perfil, que era ondulado de diversas maneras y ahora sigue una curva continua, tanto en el cuenco como en la falda. El recipiente cóncavo tiene escasa profundidad. La falda calada se forma con seis pilastrillas rematadas en lazos, de los que cuelgan festones con rosa central. Las cuatro patas, de triángulo invertido, llevan estrías y apoyan en bolillas. Dominan las formas geométricas y el orden guarda simetría. A la misma época y estilo pertenece el braserillo o chofeta que se colocaba en las mesas para calentar las manos o quemar sustancias aromáticas. En forma de cuenco semiesférico, con moldura en la parte baja y cenefa perlada en el borde, tiene dos tubitos cilíndricos laterales —para encajar los mangos de madera que permitían el manejo sin quemarse— y cuatro largas patas sobre bola, alabeadas y con tres estrías en el remate. El modelo, con ciertas variantes, es común a bastantes territorios en la época; algo menos profundo y con patas muy parecidas se empleó ya en la Real Fábrica de Martínez en 1820.

En el estado actual de nuestros conocimientos, el azafate de Godínez es muestra de un modelo típico de la platería murciana durante el reinado de Isabel II. Se caracteriza por su forma rectangular con las esquinas levemente curvas, orilla levantada y adornada y amplia zona igualmente rectangular en el asiento, también decorada³². En otras platerías como la sevillana, se conocen piezas igualmente de estructura apaisada, con orilla levantada y adorno en ella y en el asiento con la misma forma rectangular³³, pero son evidentes las variantes. La decoración es de

32 Puede verse otro azafate de Godínez en la Enciclopedia (nº A 77, de colección particular) con las mismas características.

33 Véase la obra de Manuel González de Rojas hacia 1862 en el Palacio Real de Madrid: CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos...*, nº 151.

motivos vegetales con tendencia al naturalismo curvilíneo, aunque en el ejemplar que presentamos todavía hay algún esquematismo en las hojas de acanto y orden simétrico. Godínez acostumbra a rematar con un cordoncillo sogueado y utiliza la decoración relevada.

El otro azafate, de Yagües, casi de las mismas medidas que el anterior, es más moderno, como indican las marcas y también su estructura, su técnica y su adorno. La pieza es rectangular con las esquinas más curvadas que en el anterior y con la orilla levantada. Pero todo el adorno es grabado y ocupa la orilla y también las esquinas del campo de la pieza y el centro, a manera de asiento circular. Los motivos son vegetales, predominando las hojas de acanto repetidas siguiendo esquemas simétricos.

El cucharón de Yagües y el tenedor de Robles con mango liso y curvatura de puente son uno de los modelos más difundidos en el siglo XIX en muchas plate-rías, si bien rara vez se ha publicado algún ejemplar. Conocemos piezas similares en colecciones privadas marcados en Madrid en 1822 y 1823 y hechos en la Real Fábrica de Martínez, pero no es tan señalada la curvatura del mango; con la misma procedencia y estricta semejanza tenemos catalogados tanto cucharones como cucharas y tenedores de 1848 a 1853, lo que resulta coherente con la datación otorgada a las piezas murcianas. Las cucharas de Senac son similares, pero con la importante variante de que la mitad del mango más cercana al cuenco es torsa con siete espiras. No conocemos ninguna pieza con este modelo, que datamos al acabar el siglo XIX, aunque es posible que existiera en otros centros plateros.

CATÁLOGO DE PIEZAS

1. **Jarro.** Último tercio del siglo XVII (colección Hernández Mora).



Plata fundida, torneada, cincelada y grabada. 26'5 cm de altura, 16 cm de anchura y 9'1 cm de diámetro de pie. Marca en el interior del pie: corona de seis puntas sobre MUR; dos buriladas anchas en el interior del pie.

2. **Tembladera.** ¿Antonio Mariscoti? 1716/1737 (Instituto Valencia de Don Juan; n° inv. 3325).



Plata torneada, forjada, fundida y recortada. 6'5 y 4'5 cm de altura al asa y a la boca, 5'5 cm de diámetro de base y 10 x 9'5 cm la boca. Marcas en un asa: siete coronas de tres puntas alrededor de una forma acorazonada y MARIS/COTI. con perfil poligonal; sin burilada.



3. **Crismera.** Miguel Morote. 1741 (colección Hernández Mora).

Plata torneada, fundida y grabada. 10 cm de altura, 6'8 cm de anchura y 3'9 x 3'3 cm el pie. Marca frustra en el borde del pie: ./rote, repetida en la anilla de la pajuela, apenas legible. Inscripción grabada en el cuerpo: ES DE LA/PAR^a DE Sto/MERA DE MVr^a A°/DE 1741 (fundidas D y E excepto la última vez).

4. **Bacía.** Miguel Morote. Hacia 1750 (colección Hernández Mora).



Plata forjada, torneada y recortada. 31'7 x 42 cm, 9 cm de altura, 18 x 21 cm el asiento. Marca en la orilla por el anverso, repetida: MO/rote. Inscripción grabada en el reverso del asiento: tres estrellas de ocho puntas en el interior de un círculo.

5. **Salvilla.** Madrid. Antonio Magro. 1768. Remarcada por Antonio Morote. 1774/1784 (colección Hernández Mora).



Plata forjada, torneada y recortada. 18 x 28'8 cm y 2'5 cm de altura. Marcas en el borde del reverso: osa y madroño en escudo coronado y castillo, ambas sobre 68 y MA/GR. frustra, con perfil lobulado; burilada larga junto a ellas; en el campo por el anverso: cinco coronas, frustra, y MOXO/te.

6. Cáliz. Pedro Ruiz Funes. 1786/1797 (colección Hernández Mora).



Plata, dorada en la copa, torneada, fundida, cincelada y relevada. 27'7, 15'3 y 8 cm. 750 gr. Marcas en el borde exterior del pie, muy frustras: G en escudo coronado sobre 86 y ./NES, frustra la primera línea.

7. **Vaso.** 1798/1808 (comercio madrileño, 1999).



Plata torneada, 7'3 cm de altura, 7 cm de diámetro de boca y 5'1 cm de diámetro de base. Marcas en la base: E en escudo coronado sobre 98 y otra como un eslabón o un 8 abierto por abajo en un cuadrado con ángulos ochavados; burilada junto a ellas.

8. **Salero.** Mariano Pérez. 1813/1834 (colección Hernández Mora).



Plata fundida, moldeada, troquelada y recortada. 5 cm de altura, 8 x 6'5 cm la boca. 85 gr. Marcas en el interior del recipiente: E en escudo coronado sobre I3 y M/ PEREZ frustra y repetida por el reverso con impresión deslizada.

9. **Braserito.** Hipólito Esbrí. 1813/1834 (Instituto Valencia de Don Juan; nº inv. 3414).



Plata forjada, torneada, fundida y troquelada. Faltan los mangos de madera. 10'5 cm de anchura, 7'4 cm de diámetro y 4'5 cm de altura. Marcas muy frustras en la base: E en escudo coronado sobre I3 y .POL. frustra.

10. **Azafate.** Antonio Godínez. Después de 1836 (colección C.Y. de Madrid).



Plata forjada y relevada. 23'3 x 33'2 cm. Marcas en la orilla por el anverso: M coronada sobre 36 apenas impresa la corona y .DINEZ, frustra en su inicio.

11. **Cucharón.** Francisco Yagües. Tercer cuarto del siglo XIX (colección Hernández Mora).



Plata moldeada. 30'8 cm de longitud y 6'2 cm de anchura de la pala. Marcas en el reverso del mango: M coronada sobre 36. y YAGÜES.

12. **Azafate.** Francisco Yagües. Tercer cuarto del siglo XIX (Durán Subastas de Arte, nº 390, 26-2-2004, lote 1481).



Plata forjada, troquelada y grabada. 25 x 32 cm. 514 gr. Marcas en el campo por el anverso: M con corona con aro sobre 36. y YAGÜES. Inscripción grabada en el centro por anverso: JP.

13. **Tenedor.** Silvestre Robles. Tercer cuarto del siglo XIX (colección Hernández Mora).



Plata moldeada. 20'7 cm de longitud. Marcas en el reverso del mango: M con corona con aro sobre 36. y *Robles* en cursiva con perfil ceñido; burilada en el canto del mango. Letras grabadas en el extremo del mango: ASM.

14. **Cucharas** (cinco). Andrés Senac. Fines del siglo XIX (colección Hernández Mora).



Plata moldeada. 22'8 cm de longitud y 3'2 cm de anchura de la palita. Marca en el reverso del mango; A.SENAC. Letras grabadas en el extremo de los mangos: HL (cuatro) y JHM (la restante).

Sobre bernegales mexicanos del siglo XVII

CRISTINA ESTERAS MARTÍN
Universidad Complutense

Dentro de la platería profana del siglo XVII las piezas hispánicas que hasta ahora han recibido mayor atención por parte de los coleccionistas, del comercio y de los investigadores han sido los llamados *jarros de pico*. Sin embargo, tanto en España como en sus territorios americanos se labraron otras muchas piezas interesantes de las que afortunadamente se conservan suficientes y excelentes ejemplos como para que nos sintamos atraídos por ellos¹ intentando aproximarnos a su estudio y reconstruir, de esta forma, parte de su historia artística en base al material que fuimos reuniendo en nuestras últimas investigaciones.

Así pues, y para esta oportunidad, elegimos escribir sobre varios *bernegales* que se fabricaron en el Virreinato de la Nueva España (México) durante el siglo XVII, seleccionando esta etapa por ser especialmente interesante para este tipo de

1 Nuestro interés por los bernegales viene desde hace ya bastantes años, concretamente desde que en 1986 nos ocupáramos por primera vez de exhibir y estudiar uno de los ejemplares más importantes —por su tamaño y opulencia— de cuantos se trabajaron en América y en España: el labrado hacia 1790 por el afamado platero de Guatemala Miguel Guerra (Cfr. *Orfebrería hispano-americana. Siglos XVI-XIX*. Madrid, Museo de América, 1996, nº 45).

Posteriormente, hemos incluido en diversos trabajos y exposiciones algunos bernegales de orígenes y procedencias diversas que se encuentran tanto en España (*Jocalias para una aniversario*. Zaragoza, 1995, nº 21) como en América (“El oro y la plata americanos, del valor económico a la expresión artística”, en *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*. Madrid, ICO, 1999, pp. 324, 328 y 408, y nº 229; y “Pintura y platería en la época de Zurbarán (1598-1664)”, *Actas del Symposium Internacional “Zurbarán y su época”*, Fuente de Cantos, Llerena y Guadalupe, 1998, pp. 111-117).

piezas y porque la limitación de espacio e imágenes señaladas por el editor no nos permitía avanzar adecuadamente hacia otras épocas y regiones españolas o hispanoamericanas, que dejamos pendientes de redacción para futuras ocasiones. Sin embargo, ello no significa que a lo largo de estas páginas no podamos señalar ejemplos de uno y otro lado del Atlántico que nos sirvan de referencia para mostrar lo que los une y sobre todo lo que los separa, formal y estéticamente, de las creaciones españolas o incluso de las sudamericanas.

Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611) explica que el *bernegal* es “un vaso tendido [ancho] para beber agua” y que “es nombre que particularmente se usa en Toledo. Dixose de *berr*, que en arábigo vale tierra, y assi sera vaso terrizo, aunque tambien los contrahazen de plata”. En efecto, los bernegales se fabricaron inicialmente en barro (por eso en la región levantina se les llamó genéricamente “*terraça*” como sinónimo de bernegal²) y después se hicieron en metales preciosos (plata y oro) e incluso en cristal. En definitiva se trata, como recoge el *Diccionario de la Lengua Española*, de una “taza para beber, ancha de boca y figura ondeada” cuya tipología varió con los años, aunque sin duda los más tradicionales y reconocidos sean los “agallonados”, también denominados de “bocados” por la ondulación del cuerpo; todos tienen dos asas pequeñas junto al borde de la boca más o menos levantadas y un pie que varia en altura al igual que el recipiente, según la fecha de realización. Los hubo de contorno circular, ovalado y abarquillado, e incluso se dieron vasos con igual uso y función con hechura de barco como el que figura en el inventario (1685) del convento de las Concepcionistas de Agreda (Soria) “con una piedra bezar grande en medio a modo de pez, con su salvilla”⁴ y también con formato de nao tenía uno en 1578 doña Francisca Pizarro, hija del Conquistador⁵.

Así pues, los bernegales formaban parte del servicio de cava y fueron las piezas para beber más comunes en el medio doméstico español durante todo el siglo

2 Con esta denominación figura un bernegal de plata “ab dos anses dauradas dins e de fora lanoradas ad las armes de toledo y de fontseca de or en smalt pesa quatre marchs sis onces y mija” que fue propiedad de don Rodrigo de Mendoza, Primer Marqués del Zenete (fallecido en 1523) y que hereda su hija Doña Mencía de Mendoza, Segunda Marquesa del Zenete y mujer del Duque de Calabria (véase en N. García Pérez: “Legados, obsequios y adquisiciones de Mencía de Mendoza: tres cauces para atesorar piezas de platería”, *Estudios de Platería, San Eloy*, 2003, Murcia, 2003, p. 226).

3 Responde al modelo que figura con el nº 16 en el *Libro de Dibujos* (1699) para los exámenes de plateros sevillanos (cfr. M.J. Sanz: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986, fig. 59) y también al representado en el famoso cuadro del pintor madrileño Juan Bautista Espinosa “*Bodegón con objetos de orfebrería*” (1624), de la colección Masaveu.

4 Cfr. R. Fernández Gracia: *Arte, Devoción y política. La promoción de las artes en torno a Sor María de Agreda*. Soria. 2002, p. 111.

5 En Rubio Merino: “El Mayorazgo “Hernando Pizarro”. Las joyas y la platería familiar de doña Francisca Pizarro, mujer del comendador Hernando Pizarro e hija del marqués don Francisco Pizarro, Conquistador del Perú”, *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, Trujillo, 2002, p. 214.

XVII y su uso se hizo igualmente extensivo al mundo americano⁶ donde tuvieron todavía una mayor vigencia, puesto que se siguieron fabricando con gran éxito a lo largo del siglo XVIII, a pesar de que en la Península las costumbres introducidas por los Borbones frenaron su continuidad hasta llevarlos al desuso.

En el Virreinato de la Nueva España la documentación y especialmente los inventarios referidos al siglo XVII están cargados de noticias alusivas a la existencia de bernegales “grandes y pequeños” con o sin “piedra bezoar” en su interior y complementados, por lo general, con una “salvilla” de presentación. De esta forma, cuando el bernegal lleva bezoar y se acompaña de salvilla su interés se multiplica, dado que lo común es haber dispersado las dos piezas integrantes del juego, y en el caso del vaso haber perdido —por el uso del mismo o por la mala conservación— ese preciado cálculo biliar considerado como detector de las ponzoñas y venenos que podían mezclar con la bebida⁷.

6 Uno de los ejemplos más antiguos que conocemos entre los conservados es el bernegal de oro peruano (posiblemente limeño) de estilo renacentista que, rescatado del galeón “Nuestra Señora de Atocha” —hundido en 1622—, se encuentra actualmente en la Mel Fisher Maritime Heritage Society, de Key West (Florida) (en Esteras: “Pintura y platería...”, ob. cit. p. 114, fig. 102). De entre las referencias documentales mencionaremos el bernegal que integró los bienes del Mayorazgo (constituido en 1578) de doña Francisca Pizarro, hija del Conquistador, que era “dorado y labrado a el romano, con sus canitos [cañitos] y un asa. Peso dos libras y cinco onzas” (véase Rubio Merino: “El Mayorazgo...” ob. cit., pp. 199 y 216).

Sabemos de otro en colección privada marcado en Valladolid por Juan de Benavente (1596-1597), aunque el vaso (en forma de tulipán) y el pie son totalmente distintos en su estructura, caracterizándose por estar recorrido por plegados verticales y entre los campos de éstos adornos abstractos y óvalos esmaltados. La salvilla de presentación que lo acompaña es también muy diferente a las circulares que se ven el XVII, pues presenta una orilla muy ancha dotada de escotaduras profundas que movilizan su contorno de forma ondulada y sobre los espacios esmaltes sobrepuestos. Otro de los bernegales españoles más antiguos que conocemos es el que guarda la colección del Instituto Valencia de Don Juan (Madrid). Es de doce bocados (cuatro de ellos más amplios) y se adorna con un par de cabujones elípticos esmaltados a reserva en color azul oscuro, estando también esmaltado en azul, verde y miel el botón piramidal situado en el centro del fondo. Está marcado con dos punzones (uno a cada lado de una de las asas): el de la ciudad de Toledo y el del platero Martínez (esta marca abreviada y de impresión frustra).

7 Además se les asignaban otras muchas propiedades medicinales y aún mágicas: antídoto contra los envenenamientos, narcótico, estimulante y medicamento contra diversas enfermedades (tales como la melancolía y la epilepsia). Estas piedras “bezoares” llamadas así por Abenzoar, árabe experto y sabio, procedían de rumiantes de Oriente (cabras persas o dromedarios) o de Sudamérica (llamas y tarucas) y su alto valor las hacía apropiadas para regalos regios y principescos lo que, por emulación, les llevó a ser demandadas por otros personajes de la sociedad, tanto española como americana, pues querían tenerlas a su servicio y en las “mesas de mayor cumplimiento”. En este sentido, un ejemplo muy ilustrativo puede advertirse en la generosa piedra bezoar, de 3 libras y 13 onzas de peso, con que el corregidor de Oruro (Bolivia), don Martín de Espeleta, obsequió en 1754 a Fernando VI con la intención “encubierta” de enriquecer al Gabinete de Historia Natural (Madrid), cuando lo que realmente pretendía era “halagar y ganarse” al monarca para ser renombrado corregidor (lo que consiguió en 1755) (cfr. I. Galaor y otros: *Las minas hispanoamericanas a mediados del siglo XVIII. Informes enviados al Real Gabinete de Historia Natural de Madrid*. Berliner Lateinamerika-Forschungen, Vervuert-Iberoamericana, 1998, p. 93).

Uno de los ejemplares que creemos mexicano por formar parte del ajuar transportado en el galeón “Nuestra Señora de la Limpia y Pura Concepción” integrante de la flota de la Nueva España embarcada en el puerto de Veracruz. El naufragio aconteció en 1641 junto a las costas de La Española y el bernegal, que fue rescatado del pecio cuarenta y siete años después (1688), se encuentra hoy en una colección privada de Chile⁸. Esta pieza sigue el modelo tradicional de cuerpo gallonado y liso conformado por diez “bocados” de igual tamaño, con un par de asitas laterales en ce elevadas por encima de la boca, y un pie circular y bajo. Esta solución formal enlaza muy directamente con ejemplos sudamericanos datables con seguridad en torno a la tercera década del siglo XVII, tal y como lo asegura el bernegal bogotano procedente de la nao “Nuestra Señora de Atocha” (anterior a 1622 por ser ésta la fecha del naufragio), y en las representaciones pictóricas españolas⁹ como la del antes mencionado “Bodegón con objetos de orfebrería” que fechó y firmó en 1624 J.B. Espinosa. También pueden hallarse referentes similares dentro de la pintura mexicana del diecisiete, recordando dos ejemplos muy ilustrativos por ser análogos: el bernegal reproducido en el lienzo “*Jesús servido por los ángeles*” de la iglesia de San Miguel (México), de Pedro Ramírez (1630-1670), y el de la “*Santa Cena*” de la catedral de Texcoco, realizado por Baltasar de Echave (1582-1623).

No muy lejano en fecha al bernegal del “Concepción”, cabe situar el espléndido ejemplar del Instituto de Arte de Chicago (lám. 1). Es de plata dorada, se adorna con botones de esmalte excavados a reserva, apoya sobre un pie circular y plano, y en el interior del vaso lleva una piedra bezoar cuya guarnición remata en una rana. Sorprendentemente, esta pieza a pesar de su gran interés (artístico, formal y de marcaje) no había sido, hasta presente, clasificada correctamente, pues cuando se dio a conocer¹⁰ se pensó genéricamente que era española o hispano-colonial (sin especificar más), aun a pesar de que se leyó la marca M. URBIOLA que lleva estampada —junto a la burilada— en el interior del vaso. Esta señal se asoció al platero madrileño Antonio Urbiola (conocido entre 1599 y 1601) por coincidir el apellido y la época estilística, pero sin razonar ni ajustar su identificación.

8 Fue subastado en Nueva York por la casa Christie’s en junio de 1988 (lote 72). Por nuestra parte nos ocupamos de él en “Pintura y platería...”, ob. cit., p. 114.

9 Ver C. Esteras: “Pintura y platería...”, ob. cit.

10 Lo hizo C. Hartop en “New light on Spanish seventeenth-century silver”, *The Silver Society Journal*, Winter, 1990, p. 7 y 8, fig. 3a y 3b.

En algún momento no determinado la pieza fue intervenida, añadiéndole un pie elevado y muy decorado (posiblemente se hizo en Francia a fines del XIX, dado que ostenta la marca de control francés), aunque por fortuna el arreglo es reversible, pues se conservó el pie original que fue colocado en la rosca bajo la piedra bezoar, pero puede desmontarse fácilmente y volver a su posición primigenia.



LAMINA 1. *Bernegal con esmaltes del Instituto de Arte de Chicago.*

Un tipo tan peculiar como el que el bernegal nos estaba ofreciendo (y sobre el que más tarde volveremos) hubiera bastado para no asignarlo a las platerías madrileñas, sino a las hispanoamericanas, pero definitivamente lo más seguro para dar con la clave de su catalogación no era analizar el modelo (siempre de discutible atribución cuando no existen ejemplos análogos bien documentados con los que poder establecer analogías comparativas), sino hacerlo a partir de la marca e investigando sobre el posible platero que está detrás de ella¹¹. Así pues, nuestra primera tarea fue la de revisar las nóminas conocidas de plateros americanos para ver si alguno coincidía con esa denominación y al no hallar ninguno, nos centramos después en la ardua tarea de buscar inéditos, hasta que dimos con el que creemos puede ser el responsable de la marca¹² (lám. 2) y, en consecuencia, de la obra. Y éste

11 Queremos agradecer desde aquí al Departamento de Plata, del Instituto de Arte de Chicago, el envío digital de la marca, así como la información de que entró a formar parte de su colección como regalo de la Sra. Chauncey McCornick, en 1962-1996.

12 Consiste en recoger la inicial de su nombre **M** y en una segunda línea el apellido **VRVIOLA**. Éste, presenta la **VR** del comienzo y la **LA** unidas.

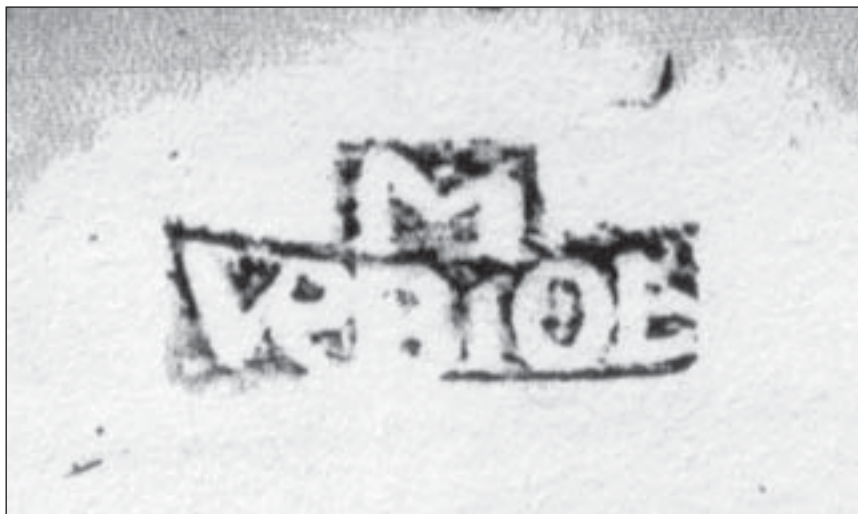


LÁMINA 2. Marca personal de Miguel de Urbiola.

no es otro que *Miguel de Urbiola*, platero establecido en ciudad de México a quién, por ahora, hemos podido situar documentalmente entre 1619 y 1625.

Desconocemos en qué momento pasó a la Nueva España (si es que no era natural de ella o de otro lugar americano), pero de ser español de la Península el traslado no debió producirse antes de 1599, puesto que no figura con anterioridad a esa fecha en los catálogos de pasajeros a Indias. La primera noticia segura que tenemos data de 1619¹³, cuando el 20 de diciembre, siendo maestro de platero con vecindad en la capital del Virreinato otorgó un poder a su colega Francisco Pérez¹⁴ (1609-1619), que lo era de oro y vivía establecido en la ciudad de Puebla de los Ángeles.

Se declara platero de “mazonería” cuando se obligó en 1619 a hacer, dar y entregar al licenciado Hernando Centeno Flores, presbítero, y a Juan Jiménez Ortiz una *lámpara* de plata de treinta marcos de peso para enviarla a “los Reinos de Castilla, al Hospital del Santo Cristo de Salamea, en Extremadura”¹⁵, lámpara que lamentablemente debió desaparecer por no estar registrada en esa población de Zalamea de la Serena, lo que en el caso contrario nos habría sido de enorme ayuda para conocer mejor su obra y estilo artístico.

13 Puebla, Archivo de Notarías, *Notaría* n° 3, Cuaderno n° 9.

14 Puebla, Archivo de Notarías, *Notaría* n° 4 Gabriel de Andúrez, 1609, a 7 de noviembre, y *Notaría* n° 3 Alonso de la Parra, 1619, a 20 de diciembre.

15 México, Archivo de Notarías, Not. Alonso Hidalgo Santillán, 1619, fol. 250 v°. El documento se firma el 19 de mayo de ese año y el precio que se paga por marco es de 13 pesos de oro común.

Los asuntos de Urbiola lo llevaron no sólo hasta Puebla, sino hasta de Zacatecas, para donde extiende un poder al Maestre de Campo don Lorenzo Lazo (en 1625) con el fin de que en su nombre cobre a Lorenzo Tostado y Bartolomé Fernández, vecinos de esta villa minera, la cantidad de 533 pesos y 4 tomines de oro común¹⁶. Es posible que este documento, al igual que el poblano, se refiera a negocios ajenos a su profesión de platero, pero cabe también pensar que se debiera a trabajos realizados para esas ciudades.

Y estamos casi seguros de que nuestro Urbiola (así es como firma en los documentos) es el mismo platero que habitaba en una casa propiedad del Marqués del Valle de Oaxaca, don Pedro Cortés, en la calle de la Alcaicería¹⁷ en torno al año de 1619, aún cuando aparezca reseñado como Miguel de “Viviola”¹⁸. Lo que nos llama la atención es que en los años acotados atrás no lo veamos reflejado en los notables eventos que marcaron la vida social y religiosa de la ciudad de México. Por ejemplo, lo echamos de menos cuando la Hermandad y Cofradía de los plateros hizo obsequio de una imagen de bulto en plata de la Inmaculada Concepción para el retablo de su advocación en la Catedral. Entre la lista de los veintisiete plateros reseñados en la escritura de donación (1620)¹⁹ no figura Miguel de Urbiola, cuando en ese año sí consta su residencia en la capital²⁰.

Referidos estos datos documentales que lo sitúan en el tiempo, pasaremos a comentar la novedad del tipo elegido para el ejemplar. En primer lugar, conviene destacar que se trata de un bernegal que siendo “tendido [ancho] y de bocados” no responde exactamente al formato de vaso “agallonado”, puesto que realmente no cuenta con gallones que ondulen su contorno naciendo del fondo del recipiente, sino que el movimiento que éste adquiere es a consecuencia de ensanchar la copa en los cuatro puntos centrales de la boca, pero sin que los segmentos cóncavos

16 México, Archivo General de Notarías, Not. Hernando Aráuz, 1623, a 7 de enero de 1625.

17 Para esa fecha los plateros capitalinos estaban agrupados en la Calle de San Francisco (según el mandamiento otorgado en 1580 por el virrey Martín Enríquez), así que nuestro maestro vivía fuera de ese eje gremial, aunque nada lejos puesto que la calle de su morada era transversal al primer tramo de aquella (llamada entonces de los Plateros).

18 En González Franco y otros: “Notas para una guía de artistas y artesanos de la Nueva España III”, *Boletín de Monumentos Históricos*, INAH, México, n° 5 (1981), p. 84. Sin duda, debieron leer mal el apellido, interpretando VRVIOLA (así es como el platero escribe la leyenda de su marca) por “Viviola”.

19 Se otorgó el 19 de noviembre de ese año (México, Archivo General de Notarías, Not. Andrés Moreno, 1620, fol. 379). L. Anderson menciona la noticia de donación, pero de forma sesgada, ya que alude a que había plateros ricos “como Constantino de la Mota y Baltasar de Nava, quienes donaron una imagen el 20 de noviembre de 1620”, cuando en realidad éstos actuaron en calidad de Mayordomos en nombre de todos (en *El arte de la platería en México*. México, 1956, pp. 126 y 127).

20 No es la primera vez que hemos detectado la ausencia de otros nombres de plateros contemporáneos en este mismo listado, caso del granadino Diego de la Hoz (cfr. C. Esteras: “Plateros granadinos en Indias”, *El Reino de Granada y el Nuevo Mundo*, V Congreso Internacional de Historia de América, Granada, 1992, p. 354).

creados alcancen la base. Muy singular es la manera en que las asitas, de buen tamaño, se enroscan, elevan y vuelven atrevidamente hacia adentro por encima del borde de la boca, así como también resulta novedoso el que esté dotado de un prolongado pico vertedor adosado, de formato trilobulado y dispuesto en posición levantada y oblicua. Frente a ello, la respuesta más tradicional está en el pie, que sigue fielmente las soluciones españolas acotadas en ejemplares tempranos del diecisiete.

Lo más habitual en los bernegales de este siglo es que el tratamiento de las superficies sea liso, sin adornos grabados o en relieve, cuando en éste de Chicago no sólo ofrece doce óvalos esmaltados (distribuidos de tres en tres en sentido vertical) que contribuyen a la riqueza y al juego cromático de la obra, sino que además cuenta con las finas tarjas trabajadas en la superficie que los enmarcan. Es evidente que por su generoso peso y tamaño (19,4 cm de anchura máxima y 6,5 de diámetro del pie), por la novedad estructural y por su alta calidad técnica y artística, además de por su opulencia debamos considerar esta pieza mexicana y salida de las manos de Miguel de Urbiola hacia los años de 1620. En definitiva una obra sin precedentes, pero digna por su importancia y calidad de las platerías novohispanas que, al igual que en otras de Hispanoamérica²¹, sobrepasaron las expectativas artísticas de lo que se conoce de la Metrópoli.

A la misma línea tipológica —aunque con variantes— del ejemplar rescatado en el galeón “Nuestra Señora de la Pura y Limpia Concepción” (naufragado en 1641) responde un bernegal subastado por la casa Christie’s de Nueva York²² y adquirido para una colección privada española (lám. 3). El modelo se acoge a la solución agallonada que resuelve el contorno en ocho “bocados”²³, de los cuales son mayores los cuatro que coinciden en los puntos centrales de la boca, misma solución del esquema del contorno de la boca (que no del cuerpo) con el arriba analizado del Instituto de Arte de Chicago.

Dos cosas nos llaman poderosamente la atención de este bernegal: la preocupación ornamental que se refleja en el modo de enmarcar los óvalos de esmalte que adornan el cuerpo y el botón central —ubicado en el fondo del vaso—, y la

21 Véase el ejemplo mencionado del bernegal del platero guatemalteco Miguel Guerra [nota nº 1].

22 Viernes, 11 de abril de 2003, lote 162. Carece de marcas y mide 9 cm de altura, 16 cm de anchura máxima, 12 cm diámetro de la boca y 6,5 cm de diámetro del pie. Pesa 520 gramos.

23 En el tipo recuerda mucho al bernegal del convento de Santa Inés, de Sevilla, que fue clasificado como trabajo sevillano sin que se dieran argumentos razonados del por qué se clasifica en esta ciudad, aunque sospechamos que fue su localización física en la ciudad del Guadalquivir lo que llevó a deducir que salió de sus platerías, un argumento débil cuando es bien conocida, por habitual, la “movilidad” de las piezas de platería (cfr. Cruz Valdovinos: *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, nº 76). Asimismo recuerda por la manera en que el vaso se desarrolla (aunque ahora los ocho bocados sean iguales) al bernegal de la Colección Apelles (Chile) que dimos a conocer en 1999 (cfr. C. Esteras: “El oro y la plata americanos....”, ob. cit., p. 488).



LÁMINA 3. *Bernegal con esmaltes de colección privada.*

solución formal de la asas. Éstas se elevan airoosamente por encima de la boca tomando la forma de cartelas en “ge”, aunque es un pequeño ramal nacido del segmento central en “ce” el que las sujeta al borde de la boca y no sólo el tramo rectilíneo adosado al cuerpo. La moldura perlada decreciente adaptada a su perfil exterior y la configuración fantástica de ese apéndice de apoyo que se resuelve a modo de cabeza de sierpe (o de delfín) son rasgos que, pudiéndose dar en la Península, son muy característicos de los trabajos realizados en las platerías novohispanas y particularmente en las de México.

Y en cuanto al adorno desarrollado en torno a los botones esmaltados no sólo el motivo de las delicadas tarjetas abstractas —con guirnalda de frutas pendientes en los óvalos frontales—, sino la técnica utilizada para trabajarlas a base de fino punteado nos remite, igualmente, hasta el Virreinato de la Nueva España, donde pensamos se labró este estupendo ejemplar en el que se cuidan todos los detalles, tratando de resaltar con distintos lenguajes técnicos cada una de sus partes, tanto en lo que se refiere al recipiente como al pie. En éste, un pequeño motivo punteado con parejas de espejos ovales resalta el borde de la peana al romper el brillo de la superficie e introducir un contraste matizado, mientras que el bocel que corona el vástago se cubre con una cenefa de espejos circulares, ahora cincelados. Respecto a

los esmaltes, excavados a reserva —en azul oscuro los que adornan²⁴ el cuerpo y en tonos azul-verdoso y miel el del interior del vaso—, son de muy buena factura técnica, aunque éste último está algo deteriorado, sin duda, por el contacto con el líquido y, en definitiva, por el uso de la pieza.

La estructura del pie (bajo y circular) y del vaso (gallonado y de bocados) nos hace pensar que esta obra no está muy lejos de la fecha que propusimos para los dos bernegales anteriores, pero teniendo en cuenta que el vaso toma altura dejando de ser “tendido” y que el formato de las asitas está ya en relación con los empleados en los jarros de pico de la primera mitad del XVII, ampliaríamos para mayor seguridad su cronología hasta los años centrales de ese siglo, máxime cuando la pieza al carecer de marcas y estar descontextualizada nos priva de la orientación necesaria para una clasificación más acertada.

En el Museo Victoria y Alberto, de Londres, se conserva un bernegal (lám. 4) procedente del legado Hildburgh que fue estudiado y publicado por Charles Oman²⁵, conservador del departamento de metales. Fechó la pieza hacia 1640 atribuyéndola a la ciudad de Alcalá de Henares en atención, creemos, a una de las tres marcas (muy frustras) que presenta²⁶ y en las que es fácil identificar una torre almenada. Sin embargo, no es un bernegal alcalaíno, sino mexicano, pues la comprobación personal²⁷ del marcaje, el estilo y estructura de la obra nos autorizan a clasificarlo, sin ninguna duda, en las platerías de la capital del Virreinato de la Nueva España.

Si atendemos al marcaje, la señal alusiva al torreón (castillo) no es otra que la usada en México como marca de impuesto fiscal durante el siglo XVII, justo hasta que asumió el ejercicio de ensayador mayor Juan de la Fuente (hacia 1687-1677), en el que tomó como símbolo de comprobación fiscal *el águila posada sobre un nopal*²⁸, figura mantenida sin interrupción hasta la llegada al cargo de Antonio Forcada (1790-1818), en que se empezó a utilizar la imagen de un *león rampante*.

Según pudimos comprobar las tres marcas están impresas sobre la superficie de dos de las fajas lisas que abrazan el borde convexo de la copa; en una se distingue

24 Los tabiques forman un dibujo de tipo floral a base de tornapuntas en plata.

25 En *The Golden Age of Hispanic Silver 1400-1665*. London, Her Majesty's Stationery Office, 1968, n° 163, fig. 261. N° de inventario M. 292-1956.

Este mismo error de atribución alcalaína fue repetido por Fernández, Munoa y Rabasco en *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, p. 99, n° 3, volviendo a insistir en ello años más tarde en *Marcas de plata española y virreinal*. Madrid, 1992, p. 218.

26 Las reproduce mediante dibujo, pero como suele suceder en estos casos introduce algunos cambios formales de acuerdo a lo que él vio, de forma que altera su correcta lectura.

27 Tuvimos la oportunidad de analizarlas en febrero del 2002, gracias a la amable colaboración del Departamento de Metales, al que expresamos desde aquí nuestro agradecimiento y muy en especial a Sophy Lee.

28 Cfr. C. Esteras: *Marcas de platería hispanoamericana. Siglos XVI-XX*. Madrid, 1992, n° 56 y del 63 al 65.



LÁMINA 4. *Bernegal del Museo Victoria y Alberto, de Londres.*

la torre almenada (castillo) sobre ondas de agua²⁹ enmarcado al exterior por una gruesa moldura oval, siendo en su morfología y tamaño similar al punzón que uso el ensayador L.P.S. (todavía no identificado), que cabe situar entre, al menos 1653 y 1662³⁰ y quizás ampliar un poco más las fechas hasta finalizar esta última década.

En cuanto a las otras dos marcas (impresas muy cerca la una de la otra) presentan una muy deficiente estampación. No obstante, pudimos advertir en una de ellas la presencia de una columna, lo que nos lleva deducir que esta señal corresponde a la marca de localidad de México, pero su impresión incompleta y frustra impide conocer la variante y en consecuencia determinar la fecha de su uso. La segunda señal es de tipo nominativo y pensamos responde al punzón personal

29 Recoge la imagen que identifica a la ciudad de México-Tenochtilan, edificada sobre el lago de Texcoco. De ahí que se tome el torreón como representación de la arquitectura de carácter defensivo que tuvo la ciudad en los primeros tiempos, mientras que las olas de agua aluden a ese lago que la rodeaba y sobre la que en parte flotaba sobre chinampas.

30 En nuestro archivo contamos con varias piezas marcadas con este punzón, pero ninguna fechada (*Ibidem*, n° 56). Sin embargo, este arco cronológico lo señala una custodia del convento de las Concepcionistas de Agreda (Soria), que fue regalada por Sor Francisca Ruiz de Valdivieso, criada del Duque de Albulquerque con el que estuvo en México entre 1653 y febrero de 1662 (citado en Fernández García: *Arte, Devoción y Política...*, ob. cit., pp. 202 y 237).

del ensayador por encontrarse en compañía de las anteriores, aunque no siempre esto sea una regla obligada. En ella leemos una **R** con una especie de 8 sobrepuesto que pudiera ser una **o**, duplicada al resbalar el punzón en el momento del golpe de la estampación.

Lo habitual en el marcaje mexicano del XVII es que los responsables de ensayar las piezas elijan por leyenda distintiva su apellido completo (Torres, Ena, Fuente o Ribas) —salvo en el caso arriba citado en el que se eligen las iniciales (L.P.S.)—, así que en esta ocasión (a menos que la marca esté muy incompleta y no lo parece por el contorno que la delimita) da la sensación de que se acogió a una solución de abreviatura, cuya interpretación se nos escapa por el momento, puesto que entre los ensayadores documentados no aparece ninguno que responda a esa señal y tampoco hemos dado de forma clara con un nombre o apellido que coincidieran con ella dentro de la nómina de los plateros capitalinos que se mueven en el período que le asignamos a la obra (en torno al tercer cuarto del siglo XVII, entre aproximadamente 1662 y antes de 1673). El adorno de la obra y su tratamiento técnico también justifican esta datación.

Sí en esta ocasión la existencia del marcaje confirma su origen mexicano, también la tipología de la pieza resultaba para nosotros una señal inequívoca de esta procedencia. Tuvimos la seguridad de ella (de la que ya sospechábamos con antelación por la novedad y originalidad del formato) en el momento en que descubrimos un par de imponentes salvas inéditas —marcadas por Juan de la Fuente (1673-1676)—. Las dimos a conocer en 1999³¹ y en ellas se puede comprobar que las veneras que rodean el tetón son análogas a las que exhibe el cuerpo del bernegal (las que adornan el borde de la boca son veneras, pero con los gallones convexos) y también algunas de las hojas se repiten, asimismo, entre los adornos vegetales.

De la tipología del bernegal lo más sobresaliente, por distinta a las tradicionales españolas, es que ahora el vaso no aparece “agallonado”, sino que su cuerpo se moviliza en sentido horizontal al estar conformado por dos zonas convexas, a las que se suma el borde cóncavo y abierto de la boca con el que se crea una tercera zona que da mayor ondulación a su silueta. El par de asas tiene también un mayor desarrollo en tamaño y elevación, y en su formato en lugar de un 3, una ge o una cartela en ce, se convierten en una “ese vegetalizada” que se decora con una hilera de perlones decrecientes adaptados a su contorno.

A esta misma línea tipológica responde el bernegal del Museo de Valladolid y también el conservado en el convento de las Concepcionistas de Agreda (Soria). Ambas piezas carecen de marcaje al igual que las salvillas de presentación que en esta oportunidad las acompañan. La documentación que está detrás de ellas no aclara su procedencia originaria y los estudiosos que se ocuparon de darlas a conocer no se plantearon su ascendencia mexicana ante la evidente ausencia de

31 Fue con motivo de la exposición *El oro y la plata de las Indias...*, ob. cit., p. 402, nº 220.

marcas que siempre es ayuda inestimable para la identificación, sino que las creyeron españolas. Para el ejemplo de Valladolid, Eloisa de Wattenberg³² si advirtió su analogía formal con el bernegal de Londres comentado, pero se dejó llevar por la clasificación que Oman le había consignado y lo asoció con Alcalá de Henares, aunque al mismo tiempo duda y no le descarta un posible origen aragonés al relacionarlo con un acetre y un bernegal de La Seo de Zaragoza que estudiamos y exhibimos en 1995³³.

Demostrado hoy que el bernegal del Museo Victoria y Alberto es mexicano, no nos queda la menor duda de que éste lo es igualmente, tanto por que su estructura es afín como por el adorno seleccionado³⁴, en cuyo temario priman las veneras circulares de gallones unas veces convexos (boca del vaso) y otras cóncavos (alero de la salvilla). Además, hay otros elementos en la obra que nos remiten hasta la Nueva España: la planimetría lobulada —tipo “flor calada”— en ambos pies (vaso y salvilla), la configuración de asitas fantásticas dispuestas en los vástagos de ambas piezas, las asas muy vegetalizadas y la disposición de un ave (quizá, un águila) para engarzar la piedra bezoar que tuvo en su interior y que ahora remata el vástago que fija y une el vaso a la salvilla de presentación.

No es la primera vez que comprobamos el gusto en México por distinguir con figuras animalísticas³⁵ las guarniciones que envuelven las piedras bezoares, pues lo veíamos arriba en la rana del ejemplar, antes estudiado, del Instituto de Arte de Chicago. Es muy posible que estas recurrencias figurativas jueguen un doble papel, encontrándose a medio camino entre lo decorativo y lo simbólico, pues conviene recordar que en el famoso cuadro de “*San Luis Beltrán*” del Museo de Bellas Artes de Sevilla, Francisco de Zurbarán colocó un “dragón” saliendo del vaso, aunque muy posiblemente a lo que quisiera referirse no es a un deseo concreto de adorno pictórico, sino de carácter emblemático, al aludir de este modo (con el dragón-bezoar) al episodio de la vida del santo en el que se libró de ser envenenado.

Las mismas razones que aducimos para justificar la datación del bernegal londinense, son las que nos llevan a proponer a éste conservado en Valladolid una cronología dentro del tercer cuarto del siglo XVII, conscientes siempre de que sin marqueje y desconociendo al platero que labró la obra, su formación y lugar exacto de trabajo, este arco cronológico puede no ser exacto y verse en un futuro reconsiderado.

32 Cfr. *Colección de Platería. Museo de Valladolid*. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, n° 102. N° inv. 10.325.

33 En *Jocalias para un aniversario...*, ob. cit., n° 8 y 21.

34 Ambos desarrollan el perfil sinuoso a base de tres zonas convexas y la boca se abre con diez “bocados”.

35 No descartamos que en España también se utilizaran, pues podría desprenderse de algunas referencias documentales, pero nosotros no conocemos ningún bernegal español que las lleve, aunque quizás sí existan y los desconozcamos.



LÁMINA 5. *Bernegal con salvilla del convento de las Concepcionistas de Agreda (Soria).*

Respecto al bernegal de las Concepcionistas de Agreda³⁶ es pieza que se acompaña de piedra bezoar y como en el ejemplo antecedente conserva la salvilla de presentación original (lám. 5), siendo por tanto el conjunto de gran interés al haberse mantenido unidas las dos piezas, un interés que en esta ocasión se ve acrecentado por el hecho de ser considerado como el “*vaso de la Venerable*” sor María de Agreda, famosa, entre otras cosas, por ser consejera moralizante de Felipe IV.

Desde luego el modelo del vaso deriva del tipo precedente (ejemplos de Londres y Valladolid) planteado a partir del perfil en triple curva, sólo que ahora la orilla en lugar de dejarla convexa y adornada con veneras, abre los diez “bocados” y con ellos mueve el contorno de una forma semejante a como se hizo en el bernegal del Instituto de Arte de Chicago, aunque que en esta ocasión fueron sólo cuatro los lóbulos creados. En cuanto a la estructura de la salvilla, basta cotejarla con la del bernegal de Valladolid para advertir la analogía entre ambas, muy marcada en la solución de la orilla del plato donde se repiten los mismos campos

36 Lo estudia y publica Fernández Gracia en *Arte, Devoción y Política...*, ob. cit., pp. 110-111.

compartimentados, aunque sin las veneras. En lo decorativo desaparecen estos motivos como tema principal, aunque se sigue manteniendo idéntica corola de gallones en la base del recipiente a la que ofrece el del Museo Victoria y Alberto, de Londres. No obstante el temario ornamental y técnico ha dado un giro, pues lo que prima no son ya los motivos repujados, sino los punteados a base de finas composiciones entrelazadas de tornapuntas vegetalizadas.

El ejemplar, al parecer, no está marcado ni tampoco cuenta con el respaldo de una documentación que avale su origen y momento de entrada en el convento, aunque se tiene por un regalo de Felipe IV a la *Venerable*, pero llama la atención que de haber sido el monarca su donante no figure como tal en la primera ocasión que se inventaría la obra (1685). Fuera este Rey o cualquier otro de los muchos devotos que tuvo Sor María (en vida y después de su muerte), lo cierto es que la pieza tiene una carga religiosa muy fuerte porque en ella tomó el viático y porque después de su fallecimiento se convirtió en un símbolo al que venían “a beber sus devotos”³⁷.

Considerado este bernegal como de posible procedencia cortesana, nosotros lo defendemos como obra de origen mexicano tras razonar las analogías formales arriba expuestas a las que responden el conjunto de piezas analizadas en este ensayo y comprobar que, a pesar de haber perdido la guarnición de filigrana que envolvía la piedra bezoar, se conservan todavía “los tres pajaricos dorados” que la adornaban y que respaldan el gusto ya comentado de las platerías mexicanas por las figuras de animales para este tipo de piezas. Además, fueron muchos los benefactores del convento de Agreda que tuvieron relación directa con la Nueva España, como por ejemplo el arzobispo de México don Francisco de Manso y Zúñiga (1629-1637) o el duque de Alburquerque, que gobernó como Virrey entre 1653-1660, o su criada doña Francisca Ruiz de Valdivieso (camarera de la duquesa) que, luego de una larga estancia en México, regresó a España profesando como monja (1662) en este convento soriano, momento a partir del cual se convierte en una de las donantes de obras de arte más generosas que tuvo este cenobio. Cualquiera de ellos (o de otros no mencionados) pudieron ser los responsables del obsequio, pero no nos extrañaría que hubiera sido la misma Sor Francisca, pues estaba viviendo dentro del convento desde 1662 y pudo dárselo a la *Venerable* para utilizarlo en el momento final de su vida (1665) cuando le administraron el viático. De ahí que, quizás, al estar ya en uso dentro del convento no se refleje la donación en el inventario de 1685. Además, podría avalar esta hipótesis el hecho de que

37 *Ibidem*, p. 111. Los bernegales eran piezas muy apreciadas tanto en la sociedad civil como en la religiosa, y es por eso por lo que se regalaban a los conventos, pues no sólo tenemos los ejemplos de Agreda, sino otros que reflejan este mismo interés como el del extremeño José de Meneses que envió desde el Perú (1697), entre varios obsequios de plata, un bernegal con su salvilla para agasajar a su sobrina Cipriana que estaba de monja en Llerena (Badajoz) (en Tejada Vizueté: “Platería hispanoamericana en Extremadura (Historia, devoción y arte)”, en *Extremadura y América, Un camino de ida y vuelta*, Vol. IV, s/l, 1992, p. 238).

estilísticamente la obra encaja en ese marco cronológico en el que Sor Francisca vivió en México acompañando a los virreyes (1653-1660). De cualquier forma, la fecha límite nos la proporciona el año del fallecimiento de la *Venerable* (1665), que es igualmente próximo al momento que barajamos y propusimos para los ejemplos conservados en los Museos de Londres y Valladolid.

A estos ejemplos que, por razones de marcaje o de tipología, hemos asignado a las platerías de México, hay que agregar el bernegal de la iglesia de San Miguel, de Jerez de la Frontera (Cádiz), aunque ya fuera desde hace algunos años conocido como obra mexicana³⁸. A nuestro juicio es obra de hacia 1680-1690³⁹ labrada por el platero Gabriel de Montero, a quién documentamos trabajando en ciudad de México entre 1689 y 1702⁴⁰. Pero, independientemente de esta valiosa información que permite situar en el tiempo la pieza y reconocer a su artífice, actualmente nos es importante insertarla en el contexto de los bernegales mexicanos para analizarla tipológica y ornamentalmente y ver cuál es la novedad o en qué sigue la tradición.

A pesar de que la cronología de la obra nos lleva hasta la penúltima década del siglo XVII, el tipo continúa repitiendo la fórmula tradicional de los bernegales de “bocados” (ahora ocho), “tendidos” y con pie bajo, circular y liso, que nos ofrece, por ejemplo, la pieza procedente del galeón “Nuestra Señora de la Limpia y Pura Concepción” (hundido en 1641), o las de otros bernegales, como el bogotano recuperado del galeón “Atocha” (naufragado en 1622) o el mismo que J.B. Espinosa pinta en 1624 en su “*Bodegón con objetos de orfebrería*”. Ahora bien, la imagen final del cuerpo es otra muy distinta, fruto, por un lado, de que los bocados no son el resultado de gallonar todo el vaso, sino de crear unos lóbulos a la manera de los

38 Pilar Nieva lo situó a fines del XVII y duda de que su autor sea Gabriel Montero, al que considera ensayador (*Plata y plateros en la iglesia de San Miguel de Jerez*, Jerez, 1988, n° 35, fig. 25). En base al descubrimiento de esta autora (el texto lo tenía redactado ya en 1983), Cruz Valdovinos se adelanta a dar la noticia, insistiendo en la opinión de que Montero fue el ensayador (“Dos incunables de la platería mexicana”, *Archivo Español de Arte*, n° 237 (1987), p. 51). En este mismo año y después en 1995 M^a. J. Sanz se ocupa asimismo del bernegal atribuyendo a Gabriel de Montero su autoría (“Relaciones entre la platería española y americana durante el siglo XVII”, *IV Jornadas de Andalucía y América*, Sevilla, 1985, pp. 86 y 87 y *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*, Fundación El Monte, Sevilla, 1995, n° 39). En este último trabajo se reproduce una marca de México acompañando a la de Montero, que no corresponde a la que lleva estampada la pieza. Tanto Nieva como Cruz incluyen también dibujos o fotos de las dos marcas y ambos sitúan la pieza entre 1686-1698 partiendo de los datos que L. Anderson reseña de Gabriel de Montero, aunque los interpretan equivocadamente, pues estas fechas hacen referencia a los años que abarca el volumen de las *Ordenanzas*, pero la noticia que realmente alude a Montero es la del 10 de mayo de 1694 (cfr. *The Art of the Silversmith in Mexico*, Hacker Art Books, New York, 1975, p. 387).

39 Tuvo forzosamente que labrarse antes de 1695, pues en este año nos consta que era ensayador mayor Felipe de Ribas y Angulo y la marca de México que éste emplea **no lleva** la **O** entre la cabeza y la **M** (véase C. Esteras: *Marcas de platería hispanoamericana...*, ob. cit. n° 67-70).

40 Fijamos su cronología profesional y reproducimos su marca, junto a la de la localidad (México), en *Marcas de platería hispanoamericana...*, ob. cit., n° 66, pp. 25 y 180. Las noticias se registran en México, en el Archivo general de Notarías, la primera de las fechas (1689) en Not. Pedro Muñoz de Castro, fol. 179 v° y la segunda (1702) en Not. José de Anaya y Bonilla, fol. 307.



LÁMINA 6. *Bernegal y salvilla con adornos de filigrana de colección privada catalana.*

realizados en los bernegales de Chicago y Agreda, y por otro, de incluir en la mitad inferior del recipiente unos abultados “bollos” o “castañas”⁴¹ que recuerdan el trabajo alemán de los *pokales*, decoración muy usada en las platerías de Zaragoza durante el último cuarto del siglo XVI.

Y ya por último⁴² queremos referirnos a un bernegal de plata dorada con piedra bezoar en el interior y salvilla de presentación que figuró en la feria de

41 Así se los denomina en la documentación zaragozana calificando su uso de decoración de “castañetas” (cfr. C. Esteras: *Jocalias para un aniversario...*, ob. cit., pp. 96-98).

42 Conocemos algún otro ejemplar de posible origen mexicano, pero al no estar convencidos de ello preferimos dejarlos fuera en esta ocasión hasta ver cuál es realmente su procedencia.

Uno de los que nos ofrecen muy serias dudas es el conservado (nº inv. 3286) en el Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid, que conocíamos desde que trabajáramos en 1986 en esa colección, aunque ha sido recientemente publicado por Montalvo Martín. Éste lo cree posiblemente mexicano al encontrarle a la salvilla que lo acompaña cierto parecido con otras dos marcadas en México, una se encuentra en la catedral de Santo Domingo (República Dominicana) y otra en la parroquia del Salvador de Santa Cruz de la Palma (Canarias) (en “Platería americana en el Instituto Valencia de

antigüedades de “Artemanía” (Madrid) y que ahora se encuentra en una colección privada catalana (lám. 6). Lo singular de este conjunto es que las asas, la guarnición del bezoar y la orilla del plato son de filigrana en el color blanco de la plata, provocando así un magnífico contraste. Ambas piezas están sin marcar, pero la malla de la filigrana nos resulta familiar entre los trabajos novohispanos, así como también el gusto por adornar el alero del plato con una amplia y movida orilla ejecutada con esta técnica⁴³.

Pero si original es el modo de combinar ambos procedimientos —la plata batida con los hilos retorcidos de la filigrana— no lo es menos la forma que ahora se le da al vaso, cuyo cuerpo aparece seccionado verticalmente por grupos de tres gallones que alternan con una fila de semicírculos superpuestos y en gradiente (como en secuencia articulada) facilitando, unos y otros, que el borde de la boca ondule su silueta levemente, pero ya sin formar “bocados”. En el hueco del plato se repiten estos mismos motivos, dispuestos a partir del asiento que es circular y con marco moldurado. Las asas en “ce” de original labra, ahora no levantan por encima de la copa, sino todo lo contrario, ya que se sitúan por debajo de la boca flanqueando los costados del cuerpo.

Con estos ocho berneales comentados y analizados a lo largo de las páginas de este ensayo esperamos haber conseguido acercar a los estudiosos a un tema nunca antes planteado monográficamente y con el que a partir de ahora no sólo se tendrá un mejor conocimiento de la platería civil mexicana —y en consecuencia de su sociedad y sus costumbres—, sino que la misma platería española dispondrá de un buen referente para conocerse a sí misma, al quedar marcado formal y tipológicamente lo que une y lo que separa a las platerías hispánicas de las dos orillas del Atlántico.

Don Juan de Madrid”, *Estudios de Platería. San Eloy*, 2003. Murcia, 2003, pp. 396-397 y 403). Personalmente creemos que tiene un origen sudamericano, pues en la marca dos veces repetida, que ostentan las dos asas del vaso y que Montalvo no supo interpretar, se aprecian claramente **dos orlas circulares y paralelas de “granetería”** que apuntan claramente a un punzón de tipo monetario usado, que sepamos, sólo en el marcate sudamericano del Perú Virreinal durante los siglos XVI y XVII (ver sobre este tema C. Esteras: “Más interrogantes sobre el marcate de la platería americana: “Los cuños Monetarios”, *Anales*, Museo de América, nº 8 (2000), pp. 29-43).

43 En el Museo de América, de Madrid, hay una salvilla con estas características (nº inv. 2001-3-14) que está marcada en México, pero su deficiente estampación no permite advertir con precisión la variante y en consecuencia su datación; no obstante, la morfología de la marca y el estilo de la pieza parecen de finales del siglo XVII.

Plateros-grabadores en Pamplona durante los siglos del Barroco

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA
Universidad de Navarra

Este trabajo pretende aportar algunos datos sobre una de las tareas que en los talleres de platería se recibían con relativa frecuencia, en este caso en la Pamplona de los siglos XVII y XVIII. Nos referimos a las tareas de muchos plateros en la apertura de láminas para estampar grabados. Este tipo de encargos llegaban, fundamentalmente, por dos vías. Por una parte, para satisfacer la demanda de imágenes de devoción y, por otra, por encargo de particulares, instituciones y editores que deseaban dignificar sus libros con estampas. No podemos olvidar otros encargos, como las planchas para estampar escudos nobiliarios destinados a impresos, pleitos y tesis de grados, así como emblemas heráldicos de municipios y ciudades del Reino. La historia de todos aquellos encargos está todavía por hacer. En cuanto a la estampa devocional, hace algún tiempo hicimos un avance¹, teniendo como objetivo profundizar en su estudio. Menos atención ha merecido todo lo relacionado con los libros e impresos con estampas. Para la localización de muchos de ellos sigue siendo imprescindible la obra del Padre Pérez Goyena².

1 FERNÁNDEZ GRACIA, R: "La estampa devocional en Navarra". *Signos de identidad histórica para Navarra*. Vol, II. Pamplona, 1996, págs. 183-200.

2 PÉREZ GOYENA, A.: *Ensayo de bibliografía navarra*. Vols. III y IV. Pamplona, 1951.

UNA EDICIÓN ILUSTRADA DEL SIGLO DE LAS LUCES: LA HISTORIA DE NAVARRA GRABADA Y LA DISPUTA POR LA EJECUCIÓN DE LAS PLANCHAS

A mediados del siglo XVIII, la Diputación del Reino de Navarra decidió sufragar una reedición de la gran obra histórica del pasado del Reino. La primera edición, que contenía retratos de todos los reyes privativos, fue destruida, por defectos encontrados en su edición, la segunda, realizada en 1766 la conocemos y se encuentra ilustrada con pasajes de la historia de Navarra³. Se trataba del mayor proyecto editorial de la Pamplona del Siglo de las Luces, por las dimensiones de los libros, sus profusas ilustraciones y el carácter de la propia obra que contenía la historia de Navarra.

Aquellas reediciones se han de entender en un contexto muy concreto, el de una Navarra que veía peligrar su *status*, ante las reformas centralistas de los Borbones. En el siglo anterior, la primera edición de los *Anales* obedeció a contrarrestar los intentos centralizadores de la monarquía de Felipe IV, al rescate de un pasado glorioso, como cimiento de un renovado “foralismo”, así como a una evidente apuesta por la reivindicación de la memoria histórica propia, gravemente alterada por autores foráneos, en unos momentos en que los fueros parecían correr cierto peligro, en última instancia, la propia entidad del reino. En pleno Siglo de las Luces, los “fueros” constituyeron para los navarros, una señal de identidad colectiva, en unos momentos, en que para muchos el *status* de Navarra constituía un incómodo arcaísmo, especialmente, en el reinado de Carlos III, cuando los ataques contra los “fueros” se convirtieron en una actitud permanente y, de manera muy especial, a partir de 1766, cuando el conde de Aranda subió al poder y Campomanes no discutía asuntos concretos de tipo económico o militar, sino el mismo fundamento del régimen foral. La Diputación del Reino, debió pensar que los libros de Moret y Alesón vendrían muy bien como soporte histórico en aquel contexto, en el que el espíritu ilustrado iba calando poco a poco en algunas élites sociales. Además, la publicación se iba a ilustrar, con lo que la propaganda y persuasión estaban, si cabe, más aseguradas. Hay que tener en cuenta que el tema de las imágenes del pasado, gestas y retratos de los monarcas privativos navarros, ya no volverían a tratarse en la figuración artística hasta justamente un siglo después, en otro contexto muy diferente pero con alguna similitud. Nos referimos a la decoración del Salón del Trono del Palacio de Diputación, obra que se acometió cuando Navarra había pasado de Reino a Provincia, tras la convulsión de la Guerra Carlista, cuando, en virtud de la Ley Paccionada aún se conservaron

3 FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *Reges Navarrae. Dibujos y grabados para ediciones ilustradas de los Anales de Navarra en el Siglo de las Luces*. Pamplona, Gobierno de Navarra. Institución Príncipe de Viana. Pamplona, 2002, págs. 36 y ss.

numerosas singularidades en base a un pasado peculiar, que bien valdría la pena recordar con motivo de la visita de la reina Isabel II a Pamplona, que, por cierto, no se realizó.

No deja de ser significativo, como se ha dicho, el hecho de que para ambas reediciones se pensase en ilustrarlas, si tenemos en cuenta la historia del libro en el Siglo de las Luces, cuando instituciones, como la Real Academia de San Fernando, impulsan todo lo relacionado con la renovación de las artes y del grabado, en particular, obteniendo como resultado magníficas ediciones, cuidadas, lujosas y primorosas, según el gusto francés, tanto en obras literarias, como históricas o de carácter científico.

Retratos simbólicos de los monarcas y de sus gestas forman un conjunto excepcional en el panorama del libro ilustrado hispano y navarro del siglo XVIII. En especial, los dibujos y pruebas de estado, realizados por el maestro aragonés José Lamarca por encargo del editor Miguel Antonio Domech, destacado impresor, hombre culto y de negocios establecido en Pamplona.

El mensaje que hemos de leer bajo todas las ilustraciones de la edición definitiva de 1766, es múltiple, siempre con la intencionalidad de resaltar unos hechos y, sobre todo, unas ideas sobre las distintas etapas y reinados. En primer lugar, encontramos algunas imágenes que significan el arraigo de la fe, la cimentación sobre la Iglesia de toda la realidad del Reino, llegando a representarse hasta hechos milagrosos, como el hallazgo del cuerpo de San Fermín o la batalla de Simancas. No faltan las alusivas a la configuración geográfica del Reino y a la reconquista, a la preeminencia de los reyes cristianos sobre los musulmanes, e incluso las que van más allá de nuestras fronteras, como la participación en cruzadas y las Navas de Tolosa. En otras se exalta la valentía de los navarros, puesta de manifiesto en batallas, cercos de ciudades y otros hechos de armas singulares y, como no podía ser menos, el amor y respeto del pueblo por sus soberanos, a los que se pinta, nunca mejor dicho, como adornados de todas las virtudes cristianas y morales. Todas esas claves se descubren en la plasmación de determinados hechos, intencionadamente buscados, que ponen de manifiesto el deseo de cantar glorias y excelencias de soberanos, pueblos y ejércitos.

No podían faltar entre las ilustraciones algunos temas de contenido emblemático, pues la cultura simbólica del Barroco se extiende hasta fechas tardías, como el reinado de Carlos III. El encargado de la edición, el jesuita Padre Solano, al igual que otros personajes pertenecientes a las élites culturales de la ciudad, compuso una serie de emblemas destinados a la ilustración de las *Congresiones Apologéticas*, obra del mismo Padre Moret, que se editaron junto a los *Anales* en 1766.

Aunque los dibujos y grabados de aquellas ediciones fueron obra del grabador aragonés José Lamarca, conocemos los intentos de algunos maestros plateros navarros por ejecutar el encargo. Las noticias del trabajo de abrir las láminas

de metal de los reyes navarros para las estampaciones debieron circular por la ciudad de Pamplona, especialmente entre quienes se dedicaban a la realización de aquellos trabajos con destino a la estampa popular y devocional. El hecho de que un aragonés como José Lamarca se estuviese haciendo cargo de aquel singular trabajo debió poner en alerta a los laministas pamploneses del momento. Uno de los mejores artífices en tal especialidad, el platero Manuel de Beramendi llegó a tener conversaciones con el impresor Domech para la realización de las planchas y al no llegar a un acuerdo, se dirigió a la Diputación con un memorial en el que exponía su condición de platero pamplonés y refería lo ocurrido con el citado impresor de la siguiente forma: *“habiendo tratado con el suplicante el que éste se encargase de la obra de cuarenta y cuatro láminas que se han de estampar en la nueva impresión de los Anales de Vuestra Señoría Ilustrísima, en virtud de un papel que hizo el dicho Domech firmar al suplicante en cuanto al coste de la obra, arregló y aseguró en Vuestra Señoría Ilustrísima todo el coste con escritura. Y estando el suplicante esperanzado por el dicho Domech, en que se le daría aquella, desconfió de ello, por haber tenido noticia de que dicho Domech trataba de encargársela a otro (según concibe el suplicante) de inferior habilidad, sin embargo de que el día 5 del corriente le remitió un dibujo para que abriese un lámina, el que se lo devolvió el suplicante por haberlo remitido dicho Domech del todo trastornado, con varios papeles de advertencias que no contenía el dibujo, siendo así que el pacto era como aparece del papel entregado a Vuestra Señoría Ilustrísima en nombre del suplicante por mano de Domech, que se le había de entregar la figura que había de abrir en lámina enteramente perfecta. Y aún han mediado otros pasajes que omite el suplicante referir por no molestar a Vuestra Señoría Ilustrísima últimamente. Porque ha sabido que tiene dicho Domech tiene dispuesta la lámina primera. Y en atención a que Vuestra Señoría Ilustrísima, en la edición de la referida obra, solicita como propio de su soberanía el darla con el mayor primor y perfección que se solicita en dicha obra. Suplica a Vuestra Señoría Ilustrísima coteje con la lámina que presente dicho Domech, éstas que el suplicante presenta hechas de su mano, como otras muchísimas que es notorio haber abierto. Y cuando para la graduación de la habilidad del suplicante no bastase el referido cotejo, suplica también a Vuestra Señoría Ilustrísima, mande entregar al suplicante un ejemplar de la lámina que presenta dicho Domech para que abra otra el suplicante, hecha la cual, gradúa Vuestra Señoría Ilustrísima las dos y cometa la obra al que mejor se desempeñase, allanándose el suplicante a abrirlas todas a buril, que aunque es más laborioso, es mucho más permanente y durable que abriéndolas con aguafuerte. Y que caso que la suya salga reprobada en competencia de la que Domech tiene ya dispuesta no se le pague nada; pero caso que se le apruebe por peritos (siendo esto del agrado de Vuestra Señoría Ilustrísima) y encargue dicha obra, se allana también el suplicante a no pedir más precio que el que Vuestra Señoría Ilustrísima informándose de los mismos peritos, se sirviere arreglarle y a concluirirla con la diligencia y cuidado que la primera, que así lo*

espera de la suma justificación, grandeza y soberanía de Vuestra Señoría Ilustrísima"⁴.

El contenido de este texto resulta muy importante para el conocimiento del proceder y los modos de trabajar de quienes ilustraban obras por encargo de los impresores, así como para perfilar más aún el modo de trabajar de Domech. En primer lugar, conviene presentar al autor del memorial, el platero Manuel de Beramendi, perteneciente a una de las dinastías más notables de orfebres de la Pamplona dieciochesca. Los Beramendi, como los Yabar, los Iturralde o los Sasa, eran clanes familiares dedicados al arte de la platería, en muchas ocasiones emparentados que trabajaron en Pamplona a lo largo de los siglos XVII y XVIII. En el caso de los Beramendi, Iturralde, Sasa, Laoz o Ezpetillo sabemos que no desdeñaron encargos para abrir planchas para estampar numerosos grabados devocionales. Su aprendizaje en la técnica del grabado era, a diferencia de Juan de la Cruz que poseía antecedentes familiares, la que sobrevenía de su arte en el que manejaban abundantemente los buriles sobre el metal⁵.

Una vez conocido al platero y solicitante, veamos en qué consistía la propuesta que Beramendi hizo a Domech, que se conserva junto a la instancia elevada a la Diputación. Su texto reza: "*Suponiendo que las láminas de los reyes de Navarra que se desean abrir serán cuarenta lo menos y serán del mismo quehacer o a lo más llevando el escudo de las armas de Navarra, que la que se me ha presentado, que es la del rey don Sancho el Fuerte, podré hacerlas lo menos a veinte pesos cada lámina, dándome los retratos, como está éste que se me ha presentado del referido rey don Sancho el Fuerte*"⁶. Por razones que ignoramos, seguramente de carácter económico, el impresor Domech prescindió de las conversaciones con Beramendi y encargó todo lo referente a ilustraciones al zaragozano José Lamarca, ante lo cual el maestro pamplonés se dirigió a la Diputación, la cual en sesión de 13 de mayo, resolvió dejar todo lo referente a las ilustraciones de los *Anales* al arbitrio de Domech, pudiendo encargar la ejecución de los grabados a quien quisiese⁷.

Un último aspecto a comentar sobre la oferta planteada por Manuel Beramendi es el referente a la técnica de grabado, apostando por su opción a buril, frente al aguafuerte utilizado por Lamarca. Como es sabido, este último procedimiento es una técnica indirecta de grabado calcográfico, consistente en recubrir la lámina con un barniz protector, sobre el que dibuja el grabador con una punta metálica, asegurándose de que dicha punta toca la superficie metálica sin hacer surco en ella.

4 Archivo General de Navarra. Sección Historia y Literatura. Leg. 2, carpeta 43. Memoriales de Miguel Antonio Domech y Manuel Beramendi haciendo proposiciones a la Diputación del Reino para abrir las láminas o retratos de los reyes de Navarra para la nueva impresión de los *Anales*.

5 FERNÁNDEZ GRACIA, R.: "La estampa devocional...", op. cit.

6 Archivo General de Navarra. Sección Historia y Literatura. Leg. 2, carpeta 43. Memoriales de Miguel Antonio Domech y Manuel Beramendi haciendo proposiciones a la Diputación del Reino para abrir las láminas o retratos de los reyes de Navarra para la nueva impresión de los *Anales*.

7 Ibíd. Reino. Libro XV de Actas de la Diputación del Reino. 1753-1757, fol. 252.

Tras realizar el dibujo, se sumerge la lámina en una cubeta de ácido mordiente rebajado con agua –aguafuerte, que ataca al metal y lo disuelve en aquellas zonas en que se ha hecho desaparecer el barniz. La dificultad de esta técnica estriba en el cálculo de la capacidad corrosiva del ácido. Su difusión se debió mucho durante el siglo XVII a la estela de Rembrandt, aunque alcanzó sus cotas más altas en la Europa de fines del siglo XVIII, con la incorporación de los pintores a las técnicas de grabado⁸.

Los argumentos del platero Beramendi a favor de la técnica a buril o punta seca se explican, pues las líneas del aguafuerte carecen de la precisión de las del buril y sus perfiles no son tan regulares, pues la mordida del ácido no corta el metal sino que lo desgasta irregularmente, resultando líneas nerviosas, entrecortadas y de grosor variable. Además, el aguafuerte impone unas limitaciones técnicas y en su utilización va implícita la experimentación que ha supuesto que muchos pintores hayan practicado el grabado de manera aislada en el conjunto de su obra o hayan ensayado con la citada técnica hasta encontrar los efectos buscados⁹.

LA ESTAMPA DEVOCIONAL Y SUS AUTORES

Al igual que en otras comarcas y regiones, la estampa suelta de carácter devocional jugó en Navarra un importantísimo papel en la difusión de algunos cultos y ritos, especialmente de aquellos que tenían lugar en santuarios que rebasaban, por su importancia, las fronteras del viejo reino navarro. El catálogo de estampas a buril lo venimos realizando desde años atrás y hoy ya tenemos catalogadas cerca del centenar, con numerosos datos sobre otros tantos aspectos que vamos a intentar resumir en los siguientes párrafos, bajo cuatro epígrafes, correspondientes a los promotores, los grabadores, la estampación y por último la distribución y utilización de los grabados. Hace algún tiempo realizamos un estudio particular sobre los promotores, la estampación, la distribución y los usos de la estampa devocional en la Navarra de los siglos del Barroco¹⁰. Para todos esos aspectos, remitimos al lector al citado estudio.

La demanda de estampas destinadas a despertar o divulgar la devoción, se satisfizo en Navarra mediante la labor de grabadores locales, afincados en su práctica totalidad en Pamplona, la capital del reino. Sin embargo, la mediocridad de gran número de los artesanos que abrían las planchas, siempre plateros, que por su oficio manejaban con cierta soltura los buriles, determinó en algunas ocasiones la necesidad, por parte de la clientela, de buscar estos servicios fuera de los límites

8 BLAS BENITO, J. y otros: *Diccionario del dibujo y la estampa*. Madrid, 1996, págs. 80-81.

9 VEGA, J.: “El grabador: arte y técnica”. *La formación del artista. De Leonardo a Picasso*. Madrid, 1989, pág. 103.

10 FERNÁNDEZ GRACIA, R: “La estampa devocional en Navarra...”, op. cit., págs. 183-200.

del reino. Este comportamiento no se reservará a una minoría ilustrada, ya que la clientela tradicional como monasterios, cofradías y parroquias, acudirán fuera, ante la necesidad de difundir de una manera más digna y artística sus diferentes cultos y advocaciones. En esa relación de mercado, Zaragoza y Madrid se convertirán en los principales núcleos a los que se acude en busca del grabador especializado.

De un total de unas 90 estampas que tenemos debidamente catalogadas y estudiadas, el 45 % fueron realizadas en Navarra y casi todas en Pamplona por dinastías de plateros, que se transmitían por vía familiar el aprendizaje y el oficio que se iba consolidando en la solera del apellido. Los Beramendi, Laoz o Iturralde son un buen ejemplo de ello, sin que faltasen aportes dentro de la ciudad de artífices mejor cualificados, como el platero Juan de la Cruz, emparentado con el famoso Juan de la Cruz Cano y Olmedilla o el magnífico grabador aragonés y futuro pintor de Cámara, Carlos Casanova entre 1737 y 1739.

La ciudad de Zaragoza se convirtió en la segunda mitad del siglo XVIII en un lugar a donde se dirigían los clientes navarros, fundamentalmente a encargar obras a Mateo González y en menor medida a José Lamarca, afamado en estas tierras navarras por ser suyos casi todos los grabados que ilustran la segunda edición de los Anales de Moret. A comienzos del siglo XIX José Dordal y José Gabriel Lafuente también se hicieron cargo de algunas planchas. A estos grabadores pertenecen el 18 % de las estampas devocionales que aquí estudiamos.

El tercer lugar lo ocupa la villa y corte, en donde se abrieron algunas estampas encargadas por navarros residentes en aquellas tierras. Juan Francisco Leonardo, Gregorio Fosman y Medina, Irala, Palomino, Espinosa, Albuerne y Bartolomé Vázquez realizaron el 15 % de nuestras estampas, incluyendo los tres o cuatro encargos de la Real Congregación de San Fermín de los Navarros y sendas estampas de San Raimundo de Fitero encargadas por la Orden de Calatrava.

De Roma proceden el 4'5 % de las láminas, en unos casos son residentes en la Ciudad Eterna los que toman desde allí la iniciativa, en otros será la presencia de algún navarro con el encargo explícito de mandar abrir planchas. Artistas de la talla de Juan Jerónimo Frezza, Carlo Grandi o el español allí residente Miguel Sorelló, son un buen exponente de la calidad con que se trabajaba el arte del grabado en tierras italianas. Por debajo de estos porcentajes queda la ciudad de Valencia, en la que se abrieron tres planchas por Nicolás Pinson, Miguel Gamborino y Rafael Esteve; Salamanca con una realizada por el platero Juan de Figueroa y los Países Bajos con otra obra del famoso Bernard Picart.

Un aspecto muy importante es el de la manipulación de todas esas láminas con posterioridad. La mayoría de ellas se retocaban cada cierto tiempo, directamente proporcional al número de ejemplares que se tiraban con ellas. En muchos casos los plateros o grabadores que retocan la plancha original indican su nombre y el año del retoque, pero en otras llegaron a borrar el nombre del artista que abrió la lámina, desorientándonos en gran manera. Entre los grabadores que realizan esa

labor a fines del siglo XVIII o comienzos del XIX, hemos de citar a José Iturralde por cuyas manos pasaron la mayor parte de las láminas de gran devoción del reino. En algunos casos también se alteró la disposición original de los adornos o de la propia iconografía, para colocar inscripciones o para sustituir motivos. Las distintas tiradas nos ofrecen numerosos ejemplos del estado de la lámina en una determinada época. Algunos ejemplos de manipulación nos lo proporcionan los grabados de la Virgen del Camino de 1721 y el de la Trinidad de Erga. Al primero de ellos, al ser retocado por José Iturralde a fines del siglo XVIII, se le surpimió parte de los círculos inferiores en donde se cobijan San Fermín y San Saturnino para añadir una inscripción de indulgencias. En el caso de la Trinidad de Erga, cuya plancha debió abrir Carlos Casanova a fines de la década de los treinta, sabemos que se retocó en numerosas ocasiones, la primera en 1766 en que se pagaron 27 reales y 6 maravedís “*por retocar la lámina de la estampa de la Trinidad y poner las letras de la indulgencia*”¹¹. En el citado año se grabó la data 1766 en la plancha y, gracias al dato documental y a que la letra de la indulgencia difiere de los tipos de la inscripción original, hemos podido clasificar algunos grabados realizados con esa plancha en su debida cronología. Más tarde se retocó al menos en las siguientes ocasiones, 1777, 1790 por el platero Francisco Iturralde que reformó las columnas del retablo para dejar su fuste liso, según la moda clasicista, 1793, 1809 y 1870¹².

No vamos a esbozar aquí las biografías de los grabadores ya conocidos, para los que remitimos a los grandes repertorios y diccionarios, aunque sí nos detendremos, tras valorar la participación de artistas foráneos, en aquellos casos de artífices establecidos en Pamplona, cuyo conocimiento es prácticamente nulo.

De Madrid se importaron las láminas de la Virgen de Roncesvalles, obra de Juan Francisco Leonardo (1633-1687), de la Virgen de Musquilda de Ochagavía, realizada por Fosman y Medina (a.1653-1713) en 1707, y la Virgen de las Maravillas de Pamplona. En 1740 don Pablo Escalzo encargó una plancha de la Virgen de los Remedios de Sesma al grabador fray Matías de Irala (1680-1753), obra que no encontramos catalogada en los magníficos estudios sobre este artista y que viene a engrosar su extensa y rica producción¹³. A la segunda mitad del siglo XVIII pertenecen el grabado de las Vírgenes de Luquin realizado hacia 1798 por Manuel Albuerne (1764-1815), el del Cristo con la cruz a cuestas de Peralta realizado en 1788 por José Giraldo (1737-post. 1790) y el de la Virgen del Villar fechado en 1792, de Bartolomé Vázquez (1749-1802).

Las planchas encargadas por la Real Cofradía de San Fermín de los Navarros para divulgar el culto de su patrón, fueron encomendadas a los grabadores Juan

11 Archivo de la Parroquia de Aguinaga. Libro de cuentas de fábrica de la ermita de la Trinidad de Erga 1754-1882, fol. 35 v.

12 Ibid. fols. 62v., 89v., 96v., 120v. y 159.

13 BONET CORREA, A.: *Vida y obra de fray Matías de Irala: grabador y tratadista español del siglo XVIII*. Madrid, 1979.

Francisco Leonardo, fray Matías Irala, Juan Bernabé Palomino (1692-1777) y Manuel Espinosa. La Orden de Calatrava hizo otro tanto con su fundador San Raimundo de Fitero, encargándolas a fray Matías Irala y al mencionado Palomino. Esta última estampa, que hemos localizado recientemente en las Calatravas de Burgos, no aparece citada entre el catálogo de sus obras en los diferentes repertorios consultados¹⁴.

De la capital aragonesa proceden varias estampas realizadas por grabadores afincados en aquella ciudad, a cuya cabeza se sitúa Carlos Casanova (c. 1700-1771) que permaneció en la capital navarra entre 1735 y 1739, titulándose platero, proyectando obras de esa especialidad y realizando planchas para San Gregorio Ostiense en 1737 y 1739, el Corazón de Jesús en 1737 y posiblemente para la Trinidad de Erga. Con anterioridad a su estancia en estas tierras había realizado otra en 1729 para la Virgen del Romero de Cascante. La mayor parte de ellas, desconocidas hasta hoy, pasan a engrosar el rico catálogo de su producción¹⁵. José Lamarca (doc. 1759-1779) adquirió fama en estas tierras por las escenas que grabó para la segunda edición de los Anales de Navarra. A él se deben los grabados de San Fermín en su tabernáculo, San Veremundo y de la Virgen de Ujué realizados en torno a 1765. Mateo González (1737-1807) realizó varias planchas de la Virgen de los Dolores de Lesaca con modelo de la escultura tallada por José Ramírez, la Virgen del Carmen y San José de los Calzados de Pamplona, San Guillermo y Santa Felicia y Santa Ana de Tudela. Finalmente, José Dodal (1780-1808), establecido en Zaragoza y de origen valenciano, hizo una estampa de la Virgen del Camino a comienzos del siglo XIX, Francisco Oliván otra de San Babil de Tudela en 1807 y a José Gabriel Lafuente se deben sendas planchas de la Virgen de Ujué abiertas en 1823.

Tres grabadores valencianos, Nicolás Pinson (1640-?), Rafael Esteve y Vilella (1772-1847) y Miguel Gamborino (1760-1828) trabajaron otras tantas planchas para la Virgen de Roncesvalles, la Virgen del Puy de Estella y la Virgen de Ujué. En Salamanca se abrió la lámina de 1677 de la Virgen de Araceli de Corella por el platero Juan Figueroa y a fines del siglo XVIII Manuel Rivera realizó otra de la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona.

De tierras allende las fronteras españolas procede el grabado de San Fermín firmado en 1714 por Bernard Picart (1673-1733), cuya plancha conserva el ayuntamiento de Pamplona. De Italia y más concretamente de Roma son los de la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona, en versiones de Juan Jerónimo Frezza (1659-1741) y Carlo Grandi, datados en 1729 y 1731 respectivamente y el de San Miguel de Aralar de 1740 grabado por el catalán Miguel Sorelló (1700-1756) con modelos ornamentales diseñados por Miguel Fernández y motivos iconográficos

14 PAEZ RÍOS, E.: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Vol. II. Madrid, 1982, págs. 336-346, núm. 1591.

15 ANSON NAVARRO, A.: "Notas sobre Carlos Casanova, pintor de Cámara y grabador aragonés". En AAVV: *El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII*. Madrid, 1989, págs. 51-61.

debidos a Francisco Preciado, cuando estos artistas estaban en la Ciudad Eterna completando su aprendizaje.

LOS PLATEROS-GRABADORES DE PAMPLONA

Juan José de la Cruz (Canfranc, 1695 - Pamplona, 1777)

Este platero de oro y grabador nació en la villa de Canfranc en la provincia de Huesca en el seno de una familia de artistas que más tarde se avencindó en la ciudad de Jaca. Su nacimiento lo hemos de situar en torno a 1695 en base a numerosas declaraciones posteriores, en las que declara su edad con la consabida fórmula del “*poco más o menos*”. Su padre, José de la Cruz, era escultor y laminista y un hermano, llamado también José de la Cruz, fue pintor y padre de otro platero llamado Isidro La Cruz, examinado en Pamplona en 1761¹⁶. Estaba emparentado con el famoso grabador Juan de la Cruz, hijo de Raimundo natural de Canfranc y con el célebre dramaturgo Ramón de la Cruz¹⁷. Desde las vecinas tierras del obispado de Jaca, llegó a la capital navarra en torno a 1713 para aprender el arte de la platería en la casa y taller de uno de los más prestigiosos maestros de la ciudad, Fernando o Hernando de Yabar. Allí permaneció por espacio de doce años aprendiendo el oficio. En 1725 obtuvo la maestría, siendo su pieza de examen un anillo de elegante diseño. Al año siguiente, el 3 de febrero de 1726, contrajo matrimonio con una hija de su maestro, Mariana de Yabar¹⁸, con la que tuvo nueve hijos e hijas entre 1727 y 1748¹⁹. El segundo de ellos llamado Tomás José, nacido en 1728, siguió los pasos de su padre y se examinó para obtener el correspondiente título de maestro platero en Pamplona en 1774²⁰. Con su matrimonio, Juan José La Cruz emparentó con una dinastía de plateros pamploneses muy importante, tanto en el caso de su suegro Hernando de Yabar, examinado en 1697, como en el de su cuñado José, maestro aprobado en 1728²¹. La última fecha que conocemos sobre su biografía es la de su óbito acaecido en la capital navarra el 19 de febrero de 1777²².

Las obras que salieron de su taller debieron de ser en un gran porcentaje alhajas, dado que en numerosas ocasiones se titula platero de oro. Quizás por ello

16 GARCÍA GAINZA, M.C.: *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona, 1991, págs. 118-119.

17 CARRETE, J., CHECA, F. y BOZAL, V.: *El grabado en España. Siglos XV al XVIII*. SUMMA ARTIS Vol. XXXI. Madrid, 1987, pág. 669.

18 Archivo parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro de casados y difuntos desde 1672 hasta 1730, fol. 200v.

19 Ibid. Libro de Bautizados desde 1672 hasta 1730, fols. 287 y 308 v. y Libro de Bautizados desde 1730 a 1760, fols. 10v. 47, 54, 70, 77, 85 y 99.

20 GARCÍA GAÍNZA, M. C.: Op. cit, págs. 123-124.

21 Ibid., págs. 94 y 104-105.

22 Archivo parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro de Difuntos desde 1761 hasta 1811, fol. 75.

su nombre no aparece tanto como pudiéramos suponer en la documentación de encargos para otras tantas instituciones eclesiásticas, aunque se le requirió en ocasiones importantes, como cuando se encargó de aprobar y tasar, junto a su cuñado José de Yabar, el gran frontal de plata de la capilla de San Fermín, obra del orfebre Juan Antonio Hernández²³. Su nombre aparece entre los firmantes de las nuevas ordenanzas del gremio de plateros de Pamplona en 1743²⁴ y, entre los artistas que se formaron junto a él, destacaremos a su sobrino Isidro Lacruz, Juan Francisco de Muru y Benito Ancín.

Su obra como grabador se confunde generalmente con la del gran artista y pariente suyo Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, máxime cuando este último artista llegó a grabar el escudo de Navarra de la anteportada de los Anales del Reino de Navarra en la magna edición de 1766²⁵. Su afición por grabar láminas de cobre fue, como en otros plateros, una actividad usual explicable por el buen manejo de los buriles sobre los metales, aunque en este caso existe el precedente familiar, concretamente su padre que unía en su persona las facetas de escultor y laminista. Su primera formación, antes de llegar a la capital navarra, se debió de orientar en la talla dulce y al ver sus habilidades se optó por colocarlo como aprendiz en el taller de Yabar hacia 1713, a los dieciocho años de edad. Por otra parte, su manera de firmar guarda evidentes connotaciones con los punzones de los plateros, y en las estampas que hemos localizado siempre encontramos su nombre “Jⁿ La Cruz”, la fecha y una doble P mayúscula, como si del punzón de la ciudad de Pamplona se tratase. Las estampas con esas características que hemos localizado son por orden cronológico las de las Vírgenes del Camino de Pamplona (1721), del Rosario de los Dominicos de Pamplona (1724), de Ujué (1726), del Carmen de los Calzados de Pamplona (1732) y del Yugo de Arguedas (1754). Además de ésta, firma otra de pequeñas dimensiones de la Virgen de las Maravillas de las Recoletas de Pamplona, en la que copia otra de mayores dimensiones realizada con toda seguridad en la Villa y Corte. Otras láminas abiertas por él, como la Virgen de Osquía han perdido la firma del artista, pero evidencian un estilo y una manera de hacer en total sintonía con las anteriores. Su obra como grabador se completa con algunas ilustraciones de libros salidos de las prensas pamplonesas del siglo XVIII, como la estampa de la Virgen del Rosario que ilustra el libro de fray Miguel de San Clemente titulada *Fragancias del Rosario*, publicada en 1726²⁶ y algún blasón de la provincia de Guipúzcoa que debió figurar en algún libro o pasaporte.

De su pericia nos da buena cuenta el encargo que recibió por parte de la Diputación del Reino de Navarra, en abril de 1756 para examinar algunos retratos

23 Archivo General de Navarra. Protocolos Notariales. Pamplona. Pedro Jiménez de Legaria. 1733, núm. 13.

24 GARCÍA GAÍNZA, M. C.: Op. cit., pág. 169.

25 PAEZ RIOS, E.: Op. cit., Vol. I. Madrid, 1981, págs. 260-263.

26 PÉREZ GOYENA, A.: Op. cit., Vol III. Pamplona, 1951, pág. 250, núm. 1393.

de los reyes de Navarra que se incluirían en los famosos *Anales* del Padre Moret, así como para que dictaminase acerca de la estampación y la tinta a utilizar en ella²⁷.

Estéticamente su producción es bastante monótona, repite fórmulas como los pabellones y cortinajes abiertos por ángeles que dejan ver la imagen venerada o los ángeles con candelabros y los detalles llenos de ingenuidad aparecen en todas sus estampas. En definitiva y como ocurre a tantos laministas de la España del Barroco, sus obras tienen mucho más interés iconográfico, sociológico y devocional que puramente artístico.

Los Beramendi

Los Beramendi, como los Yabar, los Iturralde o los Sasa, son clanes familiares dedicados al arte de la platería, en muchas ocasiones emparentados que trabajaron en Pamplona a lo largo de los siglos XVII y XVIII. En el caso de los Beramendi, Iturralde, Sasa, Laoz o Ezpetillo sabemos que no desdeñaron encargos de abrir planchas para estampar numerosos grabados devocionales. Su aprendizaje en la técnica del grabado era, a diferencia de Juan de la Cruz que poseía antecedentes familiares, la que sobrevenía de su arte en el que manejaban abundantemente los buriles sobre el metal.

Martín José y Manuel Beramendi, padre e hijo, trabajaron en la capital navarra durante la primera mitad del siglo XVIII. El padre nacido hacia 1685 se examinó en 1707²⁸ y falleció en torno a 1758. Dejó importantes obras en las viejas parroquias pamplonesas, unas conservadas y otras conocidas a través de la documentación. Su hijo Manuel nació hacia 1716, se examinó en 1737²⁹, casó con Martina Ibiricu y Eleta con la que tuvo seis hijos y falleció a mediados del siglo, dejando por herederos a sus hijos Miguel Javier, deán de la catedral de Valencia, Diego, comisario de guerra y Pantaleón, oficial de la Secretaría de Estado³⁰.

La mayor parte de las estampas que aparecen firmadas por el apellido Beramendi deben corresponder a Manuel, pero la circunstancia de estar trabajando ambos durante algunos años en que se fechan algunas de ellas, nos lleva a pensar en un par como hipotéticas obras del padre, Martín José. Cronológicamente las primeras son una estampa de San Julián de Cuenca, que el orfebre dedicó al obispo de la diócesis don Melchor Angel Vallejo, conservada en la Biblioteca Nacional³¹ y otra de Santa Rosa de Viterbo, fechada en Pamplona en 1732. El resto de grabados que conocemos y que pertenecen con toda seguridad a Manuel son las planchas de los Santos

27 FERNÁNDEZ GRACIA, R. *Reges Navarrae*....Op. cit., pág. 54.

28 GARCÍA GAÍNZA, M.C.: Op. cit. Pamplona, 1991, págs. 99-100.

29 Ibid., págs. 106-107.

30 Archivo General de Navarra. Protocolos Notariales. Pamplona. Antonio Martínez. 1787, núm. 56.

31 PAEZ RÍOS, E: Op. cit., Vol. I., pág. 128, núm. 260-1.

Emeterio y Celedonio y de la Dolorosa abiertas en 1746 y 1765 respectivamente, por encargo del obispo don Gaspar de Miranda y Argáiz y otra del Sagrado Corazón realizada con fondos de la basílica de San Ignacio de Pamplona en 1747. En 1758 realizó una lámina con larga inscripción para enterrar en los cimientos de la capilla de la Virgen del Camino, lo que nos indica que debía manejar con soltura el grabado de letras³². Su especialidad en el grabado quedó patente al recibir encargos para otras estampas como la del dominico Iñiguez de Beorlegui y de láminas para libros editados en Pamplona, en 1750 para ilustrar con un retrato la biografía del P. Bernedo, en 1753 para el sermón fúnebre del conde de Gages, en 1759 para una obra del P. Nieremberg y en 1774 para el trabajo del P. Burgui sobre el santuario de Aralar, obra esta última en la que hay un grabado de Manuel Salvador Carmona realizado a partir del dibujo del propio Manuel Beramendi. En la primera parte de este trabajo, aludimos a la pretensión de Manuel de adjudicarse la ejecución de las planchas de los grabados de los reyes de Navarra, para la reedición de la obra del Padre Moret.

Los Iturralde

Otra familia de plateros que grabó láminas devocionales fue la de los hermanos Iturralde. El mayor de los dos, llamado Francisco, nació en Arróniz en 1761³³, se examinó en la capital navarra en 1791, estuvo casado con Josefa Gambarte, hija de platero, y falleció en Pamplona en 1817³⁴. En 1797 fue nombrado accidentalmente platero de la parroquia de San Saturnino de Pamplona y en 1804 dejó de serlo, cuando ocupaba el puesto de sobrestante de fundiciones de la Real Fábrica de Orbaiceta³⁵. Entre sus grabados citaremos una Santa Teresa escritora con indulgencias del obispo Aguado y Rojas fechada en 1791, las santas Angela y Jacinta de la V.O.T. sin fecha y una carta de confraternización franciscana con imágenes de la Inmaculada y santos de la Orden de 1793. Además retocó algunas planchas antiguas como la de la Trinidad de Erga en 1790.

Su hermano José Matías nació en Arróniz en 1781³⁶, se examinó en Pamplona en 1803³⁷, estuvo casado con Marciala Aizpún y falleció de una apoplejía en

32 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro de Cuentas de la Obreroía 1752-1785, fol. 125.

33 Archivo Parroquial de Arróniz. Libro III de Bautizados 1740-1795, fol. 82v. Partida de bautismo de Juan Francisco Crisóstomo Iturralde y Cerdán.

34 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro de difuntos 1811-1853, fol. 44v. Partida de defunción de Francisco Iturralde.

35 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro de Autos y Resoluciones de la Obreroía 1787-1813, fols. 153 y 220v.

36 Archivo Parroquial de Arróniz. Libro III de Bautizados 1740-1795, fol. 209. Partida de bautismo de José Iturralde.

37 GARCIA GAÍNZA, M.C.: Op. cit., pág. 140.

Pamplona en agosto de 1842³⁸. Realizó pequeñas planchas para estampar las figuras de la Inmaculada, los Sagrados Corazones y la Virgen del Carmen, posiblemente destinadas a escapularios y la de la Virgen de Mendía de Arróniz en 1821. Además retocó otras muchas como las de las Vírgenes de Musquilda, Camino y otra de San Joaquín.

Otros grabadores de Pamplona

Entre los plateros que realizaron otras láminas destaca Fermín Galindo, examinado hacia 1690, tras haber aprendido el arte de la platería en Zaragoza con su tío Juan y en Pamplona con su padre Diego. Fermín Galindo es el autor de una estampa de la Virgen del Río de las Agustinas de San Pedro de Pamplona y de un San Fermín que dedicó a la ciudad de Pamplona³⁹.

En las últimas décadas del siglo XVII trabajó también en el arte del grabado don Dionisio de Ollo (Pamplona, 1654-17..), que no era propiamente platero, sino dibujante. La identificación del grabador que monograma sus obras con el apellido Ollo con don Dionisio de Ollo, secretario del tribunal eclesiástico del obispado de Pamplona la hemos hecho a partir de su propia declaración en un proceso litigado en el Real Consejo de Navarra en 1700, en relación con la consideración de la arquitectura como algo bien diferenciado del ensamblaje. Su presencia en las pruebas testificales obedeció a que era una persona, especialmente culta y a haber leído algunas obras impresas relacionadas con el tema. Su declaración, en la que dijo tener cuarenta y seis años, la realizó en estos términos: *“dijo el deponente haber visto algunos libros por entretenimiento y haberse ejercitado en dibujar y alguna otra curiosidad, tiene por cierto que no necesita para el perfecto uso de la arquitectura, ora sea especulativa o práctica, de ser ensamblador, pues ay muchas piezas que sin ensamblaje se podrán hacer perfectas en la arquitectura, aunque para hacer obras grandes, esto es que en todas partes sean grandes, como son un retablo, un edificio y otros de este género necesitará precisamente de ensamblaje, cuya palabra entiende el testigo solo juntar una pieza con otra de que infiere que el arquitecto sabrá juntar una pieza con otra que es lo mismo que ensamblar, pero el que sabe juntar una pieza con otra o ensamblar solamente, no sabrá la arquitectura, pues en esta forma es cosa distinta la una de la otra, y esto se ha de contemplar en lo especulativo, donde de ninguna manera se necesita de el ensamblaje para ser arquitecto y solo se puede usar en lo práctico”*⁴⁰. La posición de este curioso personaje, que debió de tratar con artífices de diferentes especialidades y por cuyas manos

38 Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro VI de Difuntos 1811-1853, fol. 277v. Partida de defunción de José Iturralde.

39 PAEZ RÍOS, E.: Op. cit., pág. 384, núm. 812.

40 FERNÁNDEZ GRACIA, R.: “En torno a la arquitectura: consideraciones y testimonios de maestros del Barroco navarro”. *Príncipe de Viana* (2001), págs. 18-19.

pasarían tantas y tantas trazas, queda clara al distinguir entre arquitectura especulativa o meditada y pensada, básicamente los proyectos, y la práctica.

Como en otras personas la llegada de Ollo al mundo de las artes fue a través de la lectura y la cultura, aunque no podemos olvidar que su contacto con artífices y, sobre todo con el mundo de las trazas y los diseños, debió ser constante, dado su puesto en el obispado. Un dato que nos ayuda a comprender su interés y el papel que desempeñó en la Pamplona del último tercio de siglo es el hecho de que el pintor flamenco Pedro de Obrel que hizo su testamento en Pamplona en 1671⁴¹, le legara todos sus dibujos y grabados. Las obras que conocemos de Dionisio de Ollo son un grabado a buril de Santa María del Sagrario de la catedral de Pamplona, hecho en torno a 1688 y otro del alzamiento sobre el pavés del rey Carlos II, en presencia de las Cortes de Navarra reunidas solemnemente en un bello marco con ricos fondos de cortinajes y salomónicas, realizado en torno a 1686 y que ilustra el libro de los Fueros de Navarra de Chavier.

A comienzos del siglo XVIII abrió una lámina de San Sebastián de Tafalla Petrus Thomas, autor de otras planchas para el Nobiliario de la Valdorba⁴² y de la Virgen del Vico en La Rioja. En pleno siglo XVIII, sabemos que practicaron el arte del grabado los plateros Lorenzo Laoz, José Ezpetillo, el carmelita descalzo fray José de los Santos, Antonio Navaz y Pedro Antonio Sasa, autor este último de la lámina que se conserva en el Archivo Municipal de Pamplona con la imagen de San Nicolás.

De Antonio Navaz sabemos que era natural de la ciudad de Estella, en donde nació hacia 1712, aunque estuvo establecido en Pamplona a lo largo del segundo tercio del siglo XVIII. Obtuvo el título de platero que le facultaba para trabajar en toda Navarra, en enero de 1738⁴³, tras haber realizado su aprendizaje en Estella con José Bentura, en Pamplona, quizás con Antonio Hernández y en la capital aragonesa con José de Fuentes. Fallecería hacia 1780. Conocemos algunos de sus trabajos, como un cáliz, punzonado con su apellido en la parroquia de Cizur Mayor⁴⁴. Navaz firmó dos estampas de los reyes destinadas a los *Anales*, como acostumbraban los grabadores, con el *excudit*, mientras Lamarca lo hizo con el *fecit*, lo que pudiera indicar una autoría total, de diseño y ejecución, aunque en ningún caso de mentor del discurso iconográfico⁴⁵.

41 ECHEVERRÍA GOÑI, P., GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. y VÉLEZ CHAURRI, J.: "Un pintor flamenco del siglo XVII en el País Vasco. Pedro de Obrel en Salvatierra y Oñate". *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País* (1988), pág. 317.

42 CONDE DE LA VIÑAZA: *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. III. Madrid, 1894, pág. 376.

43 GARCÍA GAÍNZA, M. C.: *Dibujos antiguos...* Op. cit., pág. 108 y dibujo núm. 44 y Título ante Esteban de Gayarre

44 GARCÍA GAÍNZA, M. C. y otros: *Catálogo Monumental de Navarra. V. Merindad de Pamplona*. Vol. I. Pamplona, 1994, pág. 502.

45 FERNÁNDEZ GRACIA, R. *Reges Navarrae...* Op. cit., págs. 60-61.

Pedro Antonio Sasa (Logroño, 1745-Pamplona, 1831) es el autor de un grabado de San Nicolás de Bari, para la parroquia pamplonesa de la que es titular el santo. Por la ejecución de su lámina que se conserva actualmente en el Archivo Municipal de la capital navarra, cobró en 15 pesos en 1764⁴⁶.

Finalmente, a comienzos del siglo XIX, un grabador apellidado Vergara, posiblemente un Marcos Vergara que trabaja por las mismas fechas en Madrid, realizó las estampas para la Virgen del Soto de Caparroso el Santo Cristo de Aibar y Santa Felicia con San Guillermo, retocando además otras planchas del siglo anterior.



LÁMINA 1. *Retrato de García Jiménez por Antonio Navaz.*

46 Archivo Parroquial de San Nicolás. Libro de Cuentas de Fábrica, 1764-1851, fol. 3v.



LÁMINA 2. Grabado de la Virgen del Camino con San Fermín y San Saturnino, por Juan de la Cruz. 1721.



LÁMINA 3. Grabado de la Virgen de Ujué con el rey y la reina, por Juan de la Cruz. 1721.

Mencía de Mendoza y las joyas

NOELIA GARCÍA PÉREZ
Universidad de Murcia

“Venen tan ben aiompanyats y ab tan gran estat, que par una cort; i ella ve ab tant riquíssims vestits, que no e vist a la Emperatriz cosa que si acoste”¹.

Con estas palabras relataba Estefanía de Requesens la llegada de Mencía de Mendoza² a Barcelona con motivo de su viaje a España en 1533. Sus “riquísimos vestidos” y sus joyas ensombrecían, a juicio de la esposa de Juan de Zúñiga, a la propia Emperatriz Isabel de Portugal.

1 Carta de Estefanía de Requesens a la Condesa de Palamos desde Molins de Rey el 15 de enero de 1534. Estefanía DE REQUESENS, (Prólogo, transcripción y notas de Maite Gisado), *Cartes íntimes d'una dama catalana del S.XVI. Epistolari a la seva mare la Comtessa de Palamós*, Barcelona, La Sal, 1987, p. 19.

2 Mencía de Mendoza (1508-1554), hija de Rodrigo de Bivar y Mendoza y María de Fonseca, Marqueses del Zenete, hereda el mayorazgo familiar a la muerte de su padre en 1523, convirtiéndose en la mujer más rica de Castilla. Un año más tarde, por intercesión y voluntad de Carlos V, contrae matrimonio con Enrique III de Nassau señor de Breda, miembro del Consejo de Estado, de Hacienda y de Guerra, gobernador de las provincias de Güeldres, Holanda y Zelanda y capitán general del ejército. Convertida ya en Condesa de Nassau, se traslada junto a su esposo a Flandes, donde reside entre 1530 y 1538, con un intervalo de dos años (1533-1535) en los que ambos viajan a España con motivo del enlace de la hermana de la Marquesa: María de Mendoza. A la muerte de Enrique de Nassau, en 1538, Mencía regresa a España y establece su residencia en Valencia, donde, tres años más tarde, se casa con Fernando de Aragón, Duque de Calabria y Virrey de Valencia. La Marquesa del Zenete muere en Valencia en enero de 1554.

Los inicios de la Marquesa del Zenete³ en el lujoso y enigmático mundo de la joyería y piedras preciosas llegaron de la mano de su padre. Así, cuando contaba sólo cuatro años, el Marqués manda entregar a “Francisco de Tébar, criado del señor Bayle general, treinta y tres libras y doce sueldos y seis dineros, las cuales son para pagar ciertas joyas de oro que mandó su Señoría tomar para la señora doña Mencía”. Esta compra constituye sólo un ejemplo de los muchos encargos

3 Tal como hiciera en los anteriores artículos publicados en *Estudios de Platería* 2002 y 2003, este trabajo pretende dar un paso más en el análisis del consumo de artes suntuarias, y, en especial, piezas de plata y oro, emprendido por Mencía de Mendoza. Por este motivo, y dada la limitación de espacio, he reducido los apuntes biográficos a tan sólo unas notas, remitiendo para una mayor información al citado artículo, así como a una bibliografía más extensa que detallo a continuación: Miguel FALOMIR FAUS, “El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento”, *Ars Longa*, 5, (1994), pp. 121-124; Amparo FELIPÓ ORTOS, “El proyecto universitario de Doña Mencía de Mendoza. Las capitulaciones de 1544”, *Doctores y Escolares. II Congreso Internacional de Historia de las Universidades hispánicas*, Valencia, 1995; Noelia GARCÍA PÉREZ, “Mencía de Mendoza y el patronazgo artístico en el arte de la platería (1508-1554)”, en *Estudios de Platería* 2002, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2002, pp. 143-162, eadem, “Legados, Obsequios y Adquisiciones de Mencía de Mendoza: Tres cauces para atesorar piezas de platería”, en *Estudios de Platería* 2003, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 213-239; Juana HIDALGO OGÁYAR, “Libros de Horas de Doña Mencía de Mendoza”, *Archivo Español de Arte*, v.70, 278 (1997), pp. 177-183, eadem, “Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Zenete, Condesa de Nassau y Duquesa de Calabria, ejemplo de mujer culta en el siglo XVI”, en *La mujer en el arte español*, VII Jornadas de Arte, Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 93-102, eadem, *Libro de Horas de Doña Mencía de Mendoza: original conservado en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid*, Madrid, Testimonio, 2002; eadem, “Doña Mencía de Mendoza embajadora del arte español en Breda”, en *El arte español fuera de España*, XI Jornadas de Arte, Madrid, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, 2003, pp. 187-192; Manuel LASO DE LA VEGA Y LÓPEZ DE TEJADA, *Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Cenete (1508-1554)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1942; Joseph MARTÍ FERRANDO, “Una humanista en la corte virreinal: Mencía de Mendoza”, en *San Miguel de los Reyes: De Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana*, Valencia, Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 2000, pp. 73-89; Jean Karen STEPPE, - “Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme, Gilles de Busleyden et Jean-Louis Vives”, en *Scrinium Erasmianum. Mélanges historiques publiés sous le patronage de l'Université de Louvain à l'occasion du cinquième centenaire de la naissance d'Érasme*, Leiden, Brill, 1969, vol. II, pp. 449-506, idem, “Mécénant espagnol et art flamand au XVI siècle”, *Splendeurs d'Espagne et les villes Belges, 1500-1700*, Exposición, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, Europalía 85, España, Bruselas, 1985, vol. I, p. p. 247-280; Thomas M. ROEST VAN LIMBURG, *Een Spaansche Gravin van Nassau, Mencía de Mendoza, Markiezin van Zenete (1508-1554)*. Leiden, A. W. Sitjthoff's Uitgevers-Maatschappi, 1908; H. VAN HOOYDONK, “Mencía de Mendoza in Breda, een weerwoord”, *Engelbrecht van Nassau*, 1 (1996), pp. 44-51; Simon A. VOSTERS, “De geestelijke achtergronden van Mencía de Mendoza, vrouwe van Breda”, en *Jaarboek van “de Orangeboom”* (Anuario de la Asociación histórica y arqueológica de Breda), XIV (1961), pp. 74-80, idem, “Mencía de Mendoza”, en *Brabantia*, (1963), pp. 24-32; “Doña Mencía de Mendoza, señora de Breda y virreina de Valencia”, *Cuadernos de Bibliofilia*, nº 13, (1985), pp. 3-20; idem, *Mencía de Mendoza, Vrouwe van Breda en Onderkoningin van Valencia*, Eburon Delft, 1987, idem, “Gheeraerdts Vorselman, Eulogist of Doña Mencía de Mendoza”, *Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies*, XXXVIII (1989), pp. 152-161 y “Doña Mencía de Mendoza, Virreina y humanista de Valencia”, *Historia* 16, Año XIV, n. 180, Abril 1991, pp. 30-40.

que Rodrigo de Mendoza realizaba para sus hijas y su esposa, María de Fonseca⁴. El Marqués, como tantos nobles, fue un ávido consumidor de obras suntuarias, especialmente de aquellas destinadas a objetos de adorno y representación. Buena muestra de ello es el memorial de joyas de oro, piedras y perlas que Mencía tomó de la cámara de Rodrigo de Mendoza en cuenta de su legítima en 1523, por valor “de siete mil y ochocientos y once siete libras e quince sueldos”⁵. La Marquesa del Zenete siguió fielmente el ejemplo paterno. De este modo, sus primeros libramientos estuvieron dedicados al mundo de la platería civil y, más concretamente, al platero Antonio Salazar⁶. En 1525, a partir de su matrimonio con Enrique de Nassau, entraría en escena la figura de un nuevo platero que la acompañaría hasta su vuelta definitiva a España en 1539: Juan de Breda que, procedente de Flandes, había llegado a España junto al Conde de Nassau. Este artífice prestó sus servicios de forma exclusiva a los Marqueses, siguiéndolos en sus diversos viajes. Primero dentro de España, en ciudades como Toledo y Barcelona⁷; y, posteriormente, una vez instalados en los Países Bajos, acompañando a Mencía en sus diferentes desplazamientos por las residencias de Turnhout y Dienst⁸. Las cuentas revelan que desempeñaba todo tipo de funciones: igual hacía piezas para la vajilla y se encargaba de su reparación, que realizaba joyas de adorno, como anillos de oro, rosas de diamantes y de coral, o se encargaba de mediar con otros plateros flamencos como Juan Giles y Pedro de Breda que, como él, trabajaban para Mencía aquellos años⁹. A las joyas adquiridas durante su matrimonio con el Conde de Nassau, se sumaron las que éste legaba a su mujer en su testamento. Se trataba de piezas de gran

4 “Dio el Marqués a su prometida dos ajorcas de la pasión de oro, otras dos con lazadas de esmeraldas que resultaron grandes, dos sortijas, una con un diamante tabla y otra con un rubí una poma de oro. Pero como olera mucho y no pudiera descubrirse por ello el negocio, la entregó a doña Constanza de León, mujer de García de Montalvo (...) Para adorno de la Marquesa y quizás en compensación de pomo de oro de olor que no pudo aceptar en las azarosas circunstancias de la boda, compró en Sevilla a don Pedro de la Cerda, hijo del Duque de Medinaceli, un joyel por mil quinientos ducados, de los cuales se dio por bien pagado aquel el 24 de Mayo de 1511”. Manuel LASSO DE LA VEGA, *Op. Cit.*, pp. 24 y 32.

5 Archivo Histórico Nacional Fondo Osuna (A.H.N.F.O.) Leg. 1768, 14, 2. Véase anexo

6 En julio de 1523 manda a Enrique Barberán, su entonces tesorero, “pagar 120 ducados a Antonio Enguera por 63 perlas que le compró por medio de su mayordomo García de Montalvo y a Antonio Salazar, platero, 12 ducados por el oro que tuvo que comprar para hacer una gargantilla y 48 libras por ocho onzas de oro de 22 quilates que le mandó dar para guarnecer una diadema y otras cosas. Asimismo, manda a Barberán que pague a su mujer 50 libras por haberle proporcionado un joyel con un diamante y una perla pinjante”. Archivo del Palau Marquesado del Zenete (A.P.M.Z.) Leg. 142,1, recogido por Juana HIDALGO OGÁYAR, “Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Zenete, Condesa de Nassau y Duquesa de Calabria, ejemplo de mujer culta en el siglo XVI”, *Op. Cit.*, (1997), p. 94.

7 Existen diferentes cartas de pago, fechadas en 1529, en las ciudades de Toledo y Barcelona. A.P.M.Z., Leg. 124, 22.

8 Las cartas de pago evidencian que se trasladó con ella al castillo de Tornhout en 1532. A.P.M.Z., Leg. 119,1.

9 A.P.M.Z., Leg. 136, 3 y 136, 6.

valor que Enrique había prestado a su esposa para su adorno personal durante los años de casados y que deseaba que permanecieran para siempre bajo su protección¹⁰. De regreso a España, Mencía aprovecha su paso por París para realizar diversas compras a orfebres parisinos como Fran Cox, Glavor de Blez, Michel Tute, Juan Lux o Berri Lebez¹¹. Éstas y otras adquisiciones, así como las herencias y presentes recibidos hasta entonces¹², conformaban ya una relación de joyas de gran valor. Por este motivo, y guiada por el pragmatismo que siempre la caracterizó, la Marquesa del Zenete, decidida ya a contraer matrimonio con Fernando de Aragón, ordena a Ana Tovar realizar un inventario de las alhajas de oro que poseía al tiempo de su casamiento con el Duque de Calabria con el firme propósito de evitar conflictos posteriores¹³. Instalada ya en Valencia, desde 1539, la lista de plateros y orfebres se incrementó de forma considerable, rozando la treintena con nombres como Luis Navarro, Juan Ayerre, Domingo Martínez, Juan Miguel, Pedro y Rodrigo de León o Gaspar Crespo. La mayoría de los nuevos encargos respondían a joyas de adorno, aunque también dedicaba sus esfuerzos a guarnecer muchas de las alhajas, desgastadas por el paso del tiempo¹⁴. A la muerte del Duque, Mencía mantuvo en su poder algunas de las valiosas joyas que, procedentes de la herencia de Germana de Foix, habían sido propiedad de su esposo y de las que ella había disfrutado de forma vitalicia. Joyas que, finalmente, hubo de entregar a los frailes de San Miguel de los Reyes, herederos legítimos de estos bienes. Con la muerte de la Duquesa, sus aderezos pasan, junto con otros bienes libres y partibles, a ser propiedad de su heredero Luis de Requesens quien, con el propósito de

10 “Todas las joyas de oro y piedras y perlas y otras cosas que durante nuestro matrimonio yo he comprado y tenía antes mías para el ornato de su persona libremente (...) es my voluntad que por el mucho amor que siempre he tenido e tengo a la dicha señora marquesa sea suyo y para ella”. A.P.M.Z., Leg. 124, 3.

11 “De Fran Cox platero una cabalgadura, doze botones de unas medallicas de echura cada pieza, cien canutillos, una cadena esmaltada y la borla; de Glavor de Blez dos brazaletes esmaltados de blanco y negro, dos docenas de botones, una cadena de perlas y otra cadena de unas tronas esmaltadas; de Michel Tute platero compraronse onze piezas de plata de menaje pequeñas; de Juan de Lux maestro de Paris un hilo de granates redondos, un rosario de jarras de coral, una cruz de zafiros, una cruz de cristalino color de granates, una cruz de zafiros mas pequeña, una cruz de esmeraldas y cadenillas; de Miguel Beneris cuentas esmaltadas, una cadena, dos pilares de oro, una cadena llana esmaltada y una cabalgadura; de Miculas De Lo Beu un rosario de vello el cual tiene una cadena de oro, cuentas de evano lisas redondas guarnecidas, una sortija de granates con zafiros acanalados, un cofre dorado esmaltado de negro y una poma de oro redonda tiene de dentro revés espejo; de Berry Lebez Diez la cabalgadura, una sortija de cordeliera, dos cadenas de oro, dos docenas de botones, una borla de oro, una medalla, dos cadenas de oro, dos medallas y seys cadenas de oro; de Abdine platero una lampara de candilejas de plata; de Juan Bergna una cinta de oro”. A.P.M.Z., Leg. 122, 32.

12 A.P.M.Z., Leg. 122, 30.

13 A.P.M.Z., Leg. 122, 8.

14 En 14 de febrero de 1548 se entregó a maestre Jerónimo platero una cruz de oro con cuatro diamantes y una sortija toda para guarnecer de oro que peso dicha cruz y diamantes media onza y medio cuarto de oro de 21 quilates. A.P.M.Z., Leg. 122, 33. Otros ejemplos pueden verse en: A.P.M.Z., Legs. 122, 38 y 144, 1.

sufragar los gastos ocasionados con la muerte de Mencía y saldar sus deudas, se decide a venderlas en almoneda. Sin embargo, el extremado valor de algunas de estas piezas motivó que, en 1573, transcurridos veinte años de la muerte de Mencía de Mendoza, se realizara un inventario de las joyas que, procedentes de su herencia, estaban en poder del Comendador Mayor de Castilla para intentar venderlas en los mercados europeos de Italia y Flandes, dada la imposibilidad de hacerlo en tierras españolas. La importante valía que alcanzaban algunas de sus joyas explica hechos tan significativos como que, a propósito del viaje de Enrique de Nassau a Bolonia, con motivo de la Coronación Imperial, el Conde hubiera de pedir prestado a su esposa algunas de sus joyas más preciadas.

“Yo el marques de Cenete y conde de nassau digo que las joyas de piedras e perlas que vos doña juana parda camarera de la ilustre marquesa mi mujer distes y entregastes por mi mandado a pagamon my camare-ro e a Juan de Breda mi platero para ciertas pieças de my persona para esta jornada de ytalía que yo voy con su majestad son las siguientes

Primeramente entregad por my mandado al dicho pergamon un balax grande roca grande en punta engastado de oro esmaltado de colores con tres perlas sueltas en sus molinetes que la dicha marquesa traxo quando caso conmigo

Diste y entregaste al dicho maestre Juan de Breda my platero veynte y quatro perlas que estaban en unos botones e asi mysmo esmeraldas que traxo la marquesa mi muger

Distes y entregaste al dicho pagamon una gargantilla de rubis y esmeraldas en que ay diez rubis y diez esmeraldas cada pieça en su engaste por si y suelta una rosa de oro esmaltadas las unas de rosiller y las otras de blanco las quales las dichas pieças quando la marquesa caso conmigo

Ytem entregaste algo mas que Juan my platero veynte y dos diamantes puntas en sus engastes de oro de una gargantilla que yo di a la dicha marquesa mi muger despues que casase con ella y asi mysmo otros dos diamantes grandes que yo di a la dicha los quales tienelos juan de breda

Entregaste mas al dicho pergamon quarenta e tres diamantes engastados cada uno por si y sus rosas de oro esmaltadas de blanco e negro que eran de una cata y asi mismo yo di a la marquesa despues que case con ella

Asi mismo entregaste al dicho maestre juan de breda dos rosas de diamantes de las tres rosas que estaban en el joyel de la marca que asi mismo di a la marquesa quando case con ella

(...)

Ademas de lo suso dicho llevo una rosa de diamantes en un rosal del oro esmaltado de blanco e rosiller y el peancho puesto en ella que envio la reyna de francia que se a de dar con las joyas que porfie a la marquesa mi muger

Asi mysmo se an de dar a la dicha marquesa my muger todas las perlas y aljofar

*Xxiii dias de julio de 1529*¹⁵.

Las joyas que lució Enrique de Nassau en la Coronación Imperial eran sólo una muestra de las que Mencía albergaba en su poder y empleaba para su lucimiento personal. Estas piezas procedían de las partes más diversas del mundo, desde España hasta América, pasando por el Norte de Europa, y se caracterizaban por la amplia variedad tipológica y de materiales que presentaban. Igual recogían ídolos de las Indias, sortijas, brazaletes, gargantillas, camafeos o joyeles, que pequeños crucifijos o rosarios. Del mismo modo, entre las piedras y metales preciosos empleados se encontraban rubís, diamantes, jades, jaspes, lapislázulis, esmeraldas, amatistas, ágatas y, por supuesto, perlas engastadas en los metales por excelencia: oro y plata. En ambos aspectos -tipológico y material- destaca la deuda de sus joyas con los modelos, técnicas y materiales del Nuevo Mundo. Así, mientras muchas de las piezas aparecen descritas como *ydolos*, otras responden a objetos exóticos y bastante curiosos, siendo las que más abundan las representaciones de formas animales¹⁶. Sin embargo, no pretendemos realizar un listado clasificatorio de todas las tipologías, sino destacar algunos de los ejemplares más significativos¹⁷.

Joyería civil

Dentro de las piezas pensadas para una aplicación directa sobre el cuerpo, comenzamos con aquellas ideadas para lucir en el cuello. Collares, cadenas y gargantillas de perlas y piedras preciosas eran los adornos más usuales: *“un collar de joras en que hai siete diamantes el uno grande de punza y los seis tablas y ocho*

15 A.P.M.Z., Leg. 122, 32.

16 Par una mayor información sobre el papel de la joyería en las relaciones artísticas entre España y América, véase Letizia ARBETETA, “La joyería: manifestación suntuaria de los dos mundos”, en *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid, Fundación ICO, 1999, pp. 425-444. Asimismo, sobre el gusto de los europeos por los objetos americanos, véase Fernando CHECA y Miguel MORÁN, “Los tesoros en la primera mitad del siglo XVI y los bienes de Carlos V”, en *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 41-54.

17 Ante las diferentes clasificaciones de joyas propuestas por los especialistas, hemos optado por la división entre joyas civiles y devocionales propuesta por Letizia ARBETETA MIRA, *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*, Madrid: Nerea, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 1998, p. 6. Esta autora también incluye las llamadas joyas mixtas a las que no hacemos referencia por no haber encontrado ninguna alusión en los inventarios de la Marquesa del Zenete. Para un estudio detallado de las diferentes tipologías de joyas en el reinado de Carlos V, véase de esta misma autora: “Joyería española en tiempos de Carlos V”, en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, 2000, pp. 117-128.

*rubis los seis berruecos y los dos tablas y treinta y dos perlas con una esta fuera del collar pesa todo cinco marcos tres onzas media y hun quarto en prezio de treze myll ochocientas y diecinueve libras y onze sueldos*¹⁸. Del mismo modo, el joyel, formado por una o varias piedras de gran valor, acompañadas o no de perlas, podía exhibirse bien colgando de cadenas, bien sobre el escote o tocado. Uno de los joyeles más preciados por Mencía fue vendido en Venecia por el embajador Guzmán de Silva: *“un joyel de oro con un balax grande con ocho perlas gruesas al pie y con unas rosas esmaltadas de colorado y unas rosas blancas a las espaldas esmaltadas con ojas verdes valuado en docientas y diez libras moneda de valencia mas tiene su excma y otro joyel con un balax grande a manera de peña con tres perlas grandes en las esquinas y por las espaldas una rosa de oro tres veneras esmaltadas de blanco y colorado que fue valorado en mill y cincuenta libras moneda de valencia*¹⁹”. Menos descriptivos resultan los testimonios de pendientes, mencionados en los inventarios como arracadas²⁰, limitándose a apuntar el material en que estaban realizados y las piedras que lo adornaban²¹. Las arracadas eran aros grandes en los que se insertaba un elemento colgante, de ahí su gran riqueza y complejidad. A juego con pendientes y gargantillas se encargaban brazaletes o ajorcas citadas, en la mayoría de ocasiones, en múltiplos de dos, de lo que se deduce que debían ser usadas en pareja: *“un par de axorcas desmalte de trasflor que pesan hun marco e huna onza en prezio de ciento ocho libras cinco sueldos y diez dineros*²²” o *“dos brazaletes de oro que tiene cada uno seis piezas esmaltadas de turquesas con unos redondos de oro ala rededor pesa una onza y tres quartos*²³”. Sin embargo, si hubo un adorno predilecto por reyes y nobles fue la sortija. Según Pierre Woeiriot, en su obra *Livre d'aneaux d'orfèvrerie*, esta pieza, que requería la precisión del escultor y el gusto del pintor, se erigía como la obra maestra de la platería del Renacimiento²⁴. El anillo no sólo era un objeto de lujo y adorno, sino una pieza sumamente simbólica, bien fuera en las ceremonias nupciales, bien para sellar pactos o alianzas o agradecer alguna intercesión. En este sentido, fueron varias las sortijas recibidas por Mencía procedentes de distintos personajes de la realeza, desde la reina de Francia que le había regalado *“un joyel de rubi grande berrueco y diamante de*

18 A.H.N.F.O., Legajo 178, 14, 2.

19 A.P.M.Z., Leg. 123,12.

20 “Latine in aures, porque son los arillos con sus pinjantes que las mugeres se ponen en las orejas y porque los desposados embían a sus esposas ordinariamente con los anillos que se han de poner en los dedos el adorno de las orejas, y este presente se llama arras, tomaron el nombre de arracadas, como cosa perteneciente a ellas (...)”. Sebastián DE COBARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua Castellana*, Barcelona, Horta, 2003, p. 149.

21 A.P.M.Z., Leg. 144,1

22 A.H.N.F.O., Legajo 178, 14, 2.

23 A.P.M.Z., Leg. 122, 8.

24 Pierre WOEIRIOT, *Livre d'aneaux d'orfèvrerie* [1532], Oxford, Ashmolean Museum, 1978, citado por Diana SCARISBRICK, “The 16th Century: the age of the virtuoso goldsmith”, en *Rings: Symbols of wealth, power and affection*, Londres, Thames and Hudson, 1993, p. 42.

punta y perla colgando del redonda” al rey de Francia que la obsequió con “*un diamante punta grande*” pasando por el propio Emperador que le hizo entrega de “*una sortija de un rubí tabla*”²⁵. El éxito de estas piezas llevó a hombres y mujeres a lucirlos de forma desmedida, tal y como relata Vandenesse a propósito del atuendo que portaba Mencía de Mendoza en un encuentro con Carlos V en la ciudad de Valencia: “la cual (...) estaba vestida de tisú de oro frisado, llevando más del cien mil ducados de sortijas sobre ella”²⁶. Esta práctica común de adornar con anillos la mayoría de los dedos de la mano, incluso por encima de los guantes, era una costumbre extendida por toda Europa a excepción de Italia, donde, como señala el diplomático veneciano Mario Cavalli en su obra *Informatione dell’offitio dell’ambasciatore* en 1550, se consideraba una muestra de mal gusto, siendo preferible portar uno o dos anillos de gran calidad que toda una colección²⁷. Las sortijas de la Marquesa del Zenete estaban realizadas, mayoritariamente, en oro esmaltado en diversos colores. A partir de ahí, su decoración comprendía todo tipo de elementos ornamentales: la sortija podía presentarse lisa o con diferentes grabados que iban desde las iniciales de ciertas letras, hasta la representación de un animal²⁸. En otras ocasiones, recogían un camafeo en su parte superior y, en la mayoría de los casos, quedaban ilustradas con perlas y piedras preciosas que se engastaban en su superficie.

Pero no eran éstas las únicas joyas que acompañaban a una noble de su categoría. La joyería ocupaba un lugar esencial en el vestuario de reyes y nobles. El traje era un elemento fundamental en la puesta en escena de estos personajes que encontraron en paños, telas y joyas los elementos de distinción social por excelencia.

25 A.P.M.Z., Leg. 122, 30.

26 Juan de VANDENESSE, “Diario de los viajes de Carlos V”, en *Viajes de Extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Tomo II, (Recopilación, traducción, introducción al siglo XVII y notas de J. García Mercadal) [1514-1551], Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, p. 112. J. García Mercadal señala su nota 22 a Germana de Foix como la duquesa, esposa del duque don Fernando, que recibe al Emperador “vestida de tisú de oro frisado, llevando más de cien mil ducados en sortijas sobre ella” el 4 de diciembre de 1542. Sin embargo, no es posible que se tratara de este personaje, ya que había muerto seis años antes, el 15 de octubre de 1536 (Véase: Rosa E. RÍOS LLORET, *Germana de Foix, una mujer, una reina, una corte*, Valencia, Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana, 2003, p. 281). La Duquesa a la que Vandenesse hace referencia es, sin duda, Mencía de Mendoza, casada con el virrey desde 1541.

27 Mario CAVALLI, *Informatione dell’offitio dell’ambasciatore* [1550], citado por Diana SCARISBRICK, “The 16th Century: the age of the virtuoso goldsmith”, en *Rings: Symbols of wealth, power and affection*, Londres, Thames and Hudson, 1993, p. 42.

28 “Una sortija de oro esmaltada de blanco y negro con una esmeralda algo mid taya y cuadrada, una sortija de oro con esmalte y un rubí pequeño engastado, una sortija de oro sin esmalte con una esmeralda engastada en ella, una sortija de oro labrada sin esmalte, una sortija de oro sin esmalte con un camafeo tiene una tapa de oro labrado de relieve, una sortija de oro sin esmalte con una agüera colorada que tiene una veta blanca en medio tiene grabado un caballo con alas, una sortija de oro labrada y esmaltada con una turquesa, una sortija de oro tiene una p esmaltada a la una parte y una j a la otra, una sortija de oro lisa con un camafeo de relieve, una sortija de oro lisa con un camafeo de relieve todo negro”. A.P.M.Z., Leg. 122, 8.



Copia de Jean Gossaert: Retrato de Mencía de Mendoza. Paradero Desconocido. *Jean Gossaert: Retrato de Mencía de Mendoza.*

cia²⁹. De hecho, más allá de la hechura del atuendo, la “diferenciación social por la indumentaria” venía marcada por la calidad de los tejidos y adornos empleados³⁰.

29 Ruth Matilda ANDERSON, *Hispanic Costume 1480-1530*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1979; Carmen BERNIS, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1962 -“Modas cristianas en la sociedad morisca española del siglo XV y principios del siglo XVI”, *Boletín de la Real de la Real Academia de la Historia*, CXLIV (1959), pp. 199-228, eadem, “Pedro Berruguete y la moda: algunas aclaraciones cronológicas sobre su obra”, *A.E.A.*, XXXII, (1959), pp. 9-28, eadem, “Modas españolas medievales en el Renacimiento europeo”, *Zeitschrift für historische waffen-und köjstumkunde*, Munich, 1959, Heft 1-2, p. 94, 1960, Heft 1, p. 27, eadem, “Echanges pendant la Renaissance entre les modes espagnoles et les modes de l’Europe centrale et orientale (hongroise, albanaise et turque)”, en *Actes de XXII Congrès International d’Histoire de l’Art*, Budapest, 1969, pp. 705-713, eadem, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, 2 vol., Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1978; María MARTÍNEZ, “Valor social del vestido”, en *La industria del vestido en Murcia (ss.XIII-XV)*, Murcia, 1988, pp. 353-452, eadem, “Indumentaria y sociedad medievales (ss. XII-XV)”, *En la España Medieval*, 26 (2003), pp. 35-59; Ronald RAINERY, “Dressing Down the Dress-Up: Reproving Feminine Attire in Renaissance Florence”, en *Renaissance Society and Culture. Essays in honour of Eugene F. Rice Jr.*, Nueva York, Italica Press, 1991, pp. 217-237 y Juan SAMPERE Y GUARINOS, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias*, Madrid, Imprenta Real, 1788.

30 “Sociológicamente, la indumentaria tiene como finalidad la configuración de una imagen propia, de individualidad; y contradictoriamente será el temor a ser diferente (quedarse aislado del grupo) lo que impulsa a seguir las modas. El vestido opera como un instrumento de sociabilidad, de integración, tanto para ser lucido en los espacios públicos (autoafirmación de la identidad social), como también para expresar de manera visual la majestuosidad del poder regio ante los súbditos o vasallos naturales y para señalar igualmente la condición de cada cuál”. María MARTÍNEZ, “Indumentaria y sociedad medievales (ss. XII-XV)”, *En la España Medieval*, 26 (2003), p. 50.

La Marquesa del Zenete concedió una importancia primordial a su vestimenta. Basta revisar sus libros de cuentas³¹, los inventarios de sus ropas³² o la almoneda de estas prendas³³ para comprobar como ocupaba uno de sus principales gastos. Junto a estas fuentes, los cronistas la describen “vestida de tisú de oro frisado” o “de raso carmesí, todo recamado de oro”³⁴, aunque uno de los relatos que mejor ilustran la suntuosidad de su atuendo y de su afición a las perlas llega de mano de Vandenesse con motivo de la citada visita del Emperador y el Príncipe Felipe a Valencia: “la duquesa llevaba una cota de raso carmesí toda cubierta de gruesas perlas y de oro batido por losanges, el traje de terciopelo negro forrado de tisú de plata, con una franja en el borde de ramos de oro batido, todo alrededor un cinturón de pedrerías y una cadena al cuello de gruesas perlas”. Los brocados de oro y plata eran las telas más suntuosas del arte textil. Junto a ellos, terciopelos, rasos y damascos aparecían enriquecidos con adornos de oro, plata, perlas o piedras preciosas y semipreciosas, bien sobrepuestos en la tela formando distintos motivos ornamentales, bien fijados a la indumentaria en costuras, aberturas o salpicando las prendas³⁵. Entre los adornos añadidos al traje se recogían infinidad de formas como rosas, flores, cabos o diversas letras, de entre los que destacan los adquiridos de la almoneda de la Emperatriz Isabel de Portugal, como “*ciento y veynte y ocho cavos de oro puestos todos ellos en torcales de ylo de la India*” y “*treinta rrosicas de oro a manera de cruzeticas esmaltadas de blanco*”³⁶. Mientras, en lo relativo a los fijados a la vestimenta, encontramos todo tipo de ojales, hebillas, asideros o botones, siendo éstos últimos los que recogían las hechuras más variadas: “*Item tres botones lisos de naquar con una piedra azul en el medio, Item media docena de botones de naquar a modo de rosas las unas con un piedra colorada las otras con una piedra azul*”³⁷, “*cinquenta botones de rubinicos y ochenta nueve botones de oro redondos llenos de ambar esmaltados de blanco y negro*”³⁸, “*doce botones de unas medallicas de echura cada pieza*”³⁹. Por encima de todas estas piezas de adorno indumentario destacan las cintas de ceñir y de caderas, nombre que adquiere el cinturón femenino, convertidas, con frecuencia, en una verdadera joya: “*una cinta de oro que tiene treinta y nueve piezas para cadena y mas la evilla esmaltada de flusidez y blanco tiene un*

31 A.P.M.Z., Legs. 142, 143, 144 y 145.

32 A.P.M.Z., Leg. 123, 4.

33 A.P.M.Z., Legs. 123, 6 y 123, 9.

34 Juan de VANDENESSE, Op. Cit., p. 113.

35 Dolores María del Mar MÁRMOL MARÍN, *Joyas en las colecciones reales españolas de Isabel la católica a Felipe II*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, p. 195.

36 Archivo General de Simancas. Contaduría Mayor de Cuentas. (A.G.S.C.M.C.) Leg. 550.

37 A.P.M.Z., Leg. 122, 8.

38 A.P.M.Z., Leg. 144, 1.

39 A.P.M.Z., Leg. 122, 32.

letrero en cada pieça que dize memento mey"⁴⁰. Los adornos suntuarios se aplicaban igualmente a los tocados. De hecho, la mayoría de plateros y orfebres que trabajan para la Marquesa de forma puntual lo hacían para satisfacer encargos relacionados con este tipo de piezas bien fueran tocas, cofias, telas o adornos del vestuario. Sans, Joan Nadal, Luis Navarro, Joan Salvador o Gaspar Crespo son algunos de ellos⁴¹. Los excesivos gastos suntuarios de la Marquesa del Zenete constituyen sólo un ejemplo de lo que era una práctica común e, incluso, obligada entre reyes y nobles, de ahí las sucesivas leyes suntuarias encaminadas a vedar estos lujos desmedidos. Tras las primeras actuaciones de los Reyes Católicos, la reina Juana, a través de la pragmática de 1515, prohibía a todos sus vasallos, independientemente de su clase social, llevar brocado, tela de oro o plata, restringiendo el uso de la seda a determinadas prendas y adornos, bajo pena de perder la vestimenta que lucieran o, en caso de reincidencia, ser desterrado por dos años. En 1534, tras escuchar las sucesivas súplicas de los procuradores en las cortes de 1518, 1523 y 1532, con el fin de parar un gasto que, lejos de cesar, iba en aumento, Carlos V promulgó una nueva pragmática donde reiteraba lo expresado por la reina años antes, al tiempo que incluía no sólo los brocados sino también las guarniciones de hilo de oro y plata hilado o tirado, así como los bordados y recamados de seda. En este caso, las penas eran mayores, ya que se amenazaba con el destierro durante cinco años al portador de estos trajes. De nada sirvió ésta y las sucesivas prohibiciones⁴², hasta llegar a la última pragmática de 1552, ya que las fuentes literarias y pictóricas evidencian que la nobleza nunca cesó en su deseo de vestir con riqueza y ostentación⁴³. Basta con observar alguno de los retratos conservados de Mencía de Mendoza para comprender que estas leyes no calaron en la conciencia de los nobles que continuaron derrochando sus fortunas en telas y joyas. Lo que sucedió fue, tal y como señala Sampere y Guarinos, "que no se reformó el luxo ni las modas; y que el precio de estas pasó a los extranjeros, con daño imponderable de

40 A.G.S.C.M.C. Leg. 550. En relación a la almoneda de la emperatriz y su afición por las joyas y las telas ricas, véase: Natalia HORCAJO PALOMERO, "Reinas y joyas en la España del siglo XVI", en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II, IX Jornadas de Arte del CSIC*, Madrid, CSIC, 1998, Actas 1999, pp. 141-150; María del Carmen MAZARIO COLETO, *Isabel de Portugal, Emperatriz y Reina de España*, Madrid, C.S.I.C., 1951 y María José REDONDO CANTERA, "Formación y gusto de la colección de la emperatriz Isabel de Portugal", en *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II, IX Jornadas de Arte 1998*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 225-236.

41 A.P.M.Z., Leg. 144, 1 y 144, 3.

42 "Esta prohibición produjo el mismo efecto que la de los Reyes Católicos, de 1498. Se contuvo el lujo de los brocados, y bordados de oro y plata. Pero se substituyó en su lugar otro más costoso, qual fue el de las varias formas en las hechuras y guarniciones: porque los bordadores daban los patrones á los sastres, y éstos con sus mugeres hacian de punto lo que solian hacer de bordado, con doble gasto; de manera, que en los que se hacia con cordones y pasamanos comúnmente costaba mas la hechura que la seda, y el paño de la ropa, según se dice en la Pragmatica de 27 de Junio de 1537". Juan SAMPERE Y GUARINOS, Op. Cit., p. 23.

43 Estas pragmáticas no se aplicaban en el caso de los caballeros que iban a la guerra. Véase: Carmen BERNIS, Op. Cit., (1962), pp. 12-16.

la nacion, por las trabas que las prohibiciones pusieron á los fabricantes y artesanos Españoles”⁴⁴.

JOYAS DEVOCIONALES

Esta faceta del arte suntuario constituía una de los cauces predilectos para expresar públicamente la devoción de sus portadores. Sin embargo, entre las joyas de carácter religioso, hemos de distinguir entre aquellas realizadas para ser exhibidas como las cruces, rosarios e imágenes de personajes sagrados que eran lucidas al cuello a modo de colgantes; y aquellas de carácter privado dirigidas a la devoción personal, como las cintas de rezar y los pequeños retablos realizados en piedras semipreciosas. Entre las cruces de Mencía, sobresale, de manera especial, la que le regaló el Duque de Calabria con motivo del enlace entre ambos: “*Item una cruz de oro de martillo tiene seys diamanticos y quatro esmeralditas y seys robinicos y quatro quafiricos y un diamante tabla donde esta escrito el nombre de Jesucristo y tiene auro señor crucificado y los clavos son tres puntitas de diamantes y tiene mas quatro perlas en los cantones de la cruz y por pejante tiene una perla pera arriba tiene su asica como sierpe y a las espaldas de la cruz estan los improperios de la pasion pesa todo: una onza y tres quartos tres arjes y veinte quatro granos*”⁴⁵. En cuanto a los rosarios destaca el de “*agata guarnecido de oro con su borla de hilo de oro apreciado en treinta libras el qual tiene su excma para el dicho efecto procede de la dicha data numero veynte y cinco partida diez*”⁴⁶. Dentro de estas representaciones de temas religiosos realizadas para ser exhibidas, se encuentran algunas de las medallas más ricamente adornadas de Mencía. La Virgen con el Niño, Jesucristo, San Juan Bautista, San Pablo y algunos pasajes del Nuevo Testamento, como la historia de Lot y sus hijas eran algunas de las escenas más repetidas⁴⁷. Las imágenes devocionales quedaban, igualmente, recogidas en las populares patenas. Esta variedad de la medalla, aunque de mayor tamaño, era lucida sobre el pecho: “*una patena de oro en la una esmaltada la cabeza de San Juan y de la otra parte la del evangelista que pesa dos onzas medio cuarto apreziado en veynte dos libras diez y ocho sueldos e hun dinero*”⁴⁸.

44 Ibidem, p. 26.

45 A.P.M.Z., Leg. 122, 8.

46 A.H.N.F.O., Leg. 178, 14, 2.

47 Antonio PAZ Y MELIA, “Medallas y piedras grabadas que la Marquesa del Cenete legó en su último testamento a Diego Hurtado de Mendoza”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. VII (1902), pp. 310-319. Rosa RÍOS y Susana VILLAPLANA en su estudio “Las joyas como ofrenda y protección”, en el catálogo de la Exposición *La Cultura ceñida*, Op. Cit., p. 51 han apuntado la posibilidad de que algunas de estas medallas fueran en realidad enseñas. Estas joyas, destinadas principalmente a adornar gorros y sombreros, eran similares a las medallas, pero, a diferencia de éstas, únicamente tenían labrada una de sus caras. En relación a la colección de medallas de Mencía de Mendoza, véase el capítulo

48 A.H.N.F.O., Legajo 178, 14, 2.

Por otra parte, entre los pequeños objetos de devoción, destinados al culto personal, destacan las cuentas de cinta para rezar realizadas en jade, ámbar, ébano, cristal, granate y oro⁴⁹. Igualmente especialmente significativa la presencia de imágenes religiosas talladas en alabastro o esmaltadas en plata y oro⁵⁰. Se trata de retablos de devoción que, aunque considerados por Mencía como pinturas son, en realidad, auténticas joyas⁵¹. Hasta bien entrado el siglo XVI, estos retablos realizados en oro y plata con incrustaciones de piedras preciosas fueron más valorados que los realizados de pintura o escultura. De hecho, los inventarios anteriores al primer cuarto de este siglo, guiados por el valor material de la obra, suelen diferenciar entre ambos tipos de imágenes, algo que se sitúa en consonancia con la mentalidad medieval de tesoro y se aleja de la concepción renacentista de colección. Un ejemplo significativo de esta distinción lo encontramos en el inventario de 1509 que, por orden de Fernando el Católico, se realiza de los bienes de Juana I de Castilla. Estos retablos de oro y plata fueron expoliados de forma sistemática en 1524 por Carlos V quien, a pesar de la educación recibida por Margarita de Austria y de encontrarse en un momento histórico en el que la concepción de coleccionista estaba cambiando, no se sintió atraído por ninguna de las pinturas de su madre, como habría sido de esperar, sino que se decantó por las piezas que albergaban un indiscutible valor material⁵². En cualquier caso, volviendo a Mencía de Mendoza, resulta significativo el que, lejos de pretender separar ambas tipologías, incluyera estos retablos con el resto de sus pinturas. Algo, que si a Juan I de Castilla lo acercaba a la concepción medieval de tesoro a la Marquesa del Zenete la situaba en consonancia con el emergente concepto de colección.

49 A.P.M.Z., Leg. 122, 12.

50 A.P.M.Z., Legs. 119, 45 y 122, 15.

51 “Ytem una ymagen pequenya de nuestra señora de alabastro encaxada en una guarnicion de madera negra casi en redondo tenia la ymagen casi un palmo de alto, Ytem una pintura grande de nuestra señora de alabastro con su yjo en los brassos y otro yiyo chiquito jurado de rodillas esta esta pintura en una guarnicion de madera en redondo pintada de oro y azul y colorado”. A.P.M.Z., Leg. 122, 34. “Un retablico de oro obra de paris de la una parte tiene a san juan evangelista esmaltado de trasflor y todo el es labrado de ylo y alrededor una cordillera e todo esmaltado de blanco azul verde y negro

Un retablo de oro de martillo con un crucifijo y con nuestra señora y san juan y la madalena tiene alrededor quatorce perlas rubies y quatro diamantes

Un retablo de oro de martillo con la salutatio tiene el libro de nuestra señora dos tablas de diamantes y mas una jarra de diamantes tres flores de diamantes y el angel

Un retablo de oro de martillo con nuestra señora con su yjo en los brasos tiene dos puertas en la una esta san pedro y san pablo y en la parte de fuera en la una san jeronimo y en la otra san agustin y a las espaldas la salutatio

Un retablo de oro de martillo tiene el sacrificio de abraham esmaltado de colores y alrededor tiene labrado una cruz de cincel a la romana y baxo de todo tiene un serafín”. A.P.M.Z., Leg. 122, 23.

52 Miguel Ángel ZALAMA, *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana en Tordesillas*, Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial. Universidad de Valladolid, Estudios y Documentos LVIII, 2000, pp. 414-432.

Juan de Arfe y Villafañe, entre la hidalguía y la picaresca. Problemática sobre una situación financiera

M^a DEL CARMEN HEREDIA MORENO

Universidad de Alcalá

Transcurridos ya cuatro siglos desde su muerte, la figura de Juan de Arfe y Villafañe (León 1535-Madrid 1603), sigue despertando gran interés por parte de los historiadores. Sólo en los últimos cinco años sus custodias de Ávila, Valladolid y Toledo han participado en varias exposiciones que han propiciado su divulgación entre el gran público¹. Su trayectoria y su marco profesional han sido analizados en un reciente ciclo de conferencias celebrado en Sevilla² y otros estudios han permitido profundizar en algunos aspectos puntuales o hacer un estado de la cuestión sobre su vida y su obra³. Mis recientes trabajos sobre el platero han contribuido también a llenar la laguna existente sobre sus fuentes artísticas y sobre

1 J. Blázquez Chamorro: "Custodia de asiento", en *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, 1999, n° 14, pp. 312-315. M^a T. Cruz Yábar: "Custodia", en *Corpus, historia de una presencia*, Toledo, 2003, n°s 96-97 y 98, pp. 308-317. J. C. Brasas Egido: "Custodia de Ávila" y "Custodia de Valladolid", en *Las Edades del Hombre. El árbol de la vida*, Segovia, 2003, pp. 493-495.

2 M^a J. Sanz Serrano (coordinadora): *Centenario de la muerte de Juan de Arfe, 1603-2003*, Sevilla, 2004.

3 M^a V. Herráez Ortega: "Los Arfe: Teoría y praxis", en *La platería en la época de los Austrias...*, pp. 98-107. J.M. Cruz Valdovinos: "Platería", en *Las artes decorativas en España (T.II)*, Madrid, 1999, p. 549. D. García López: "De "platero" a "escultor y arquitecto de plata y oro". Juan de Arfe y la teoría artística", en *Estudios de platería. San Eloy 2002*, Murcia, 2002, pp. 127-142.

su aplicación concreta en su obra teórica y práctica, tanto por lo que se refiere a los tratados europeos cuanto a la influencia de las estampas italianas y de los artistas españoles formados en Italia⁴. Sin embargo, quedan pendientes algunas cuestiones sobre su obra y ciertas facetas de su personalidad presentan todavía numerosas incógnitas⁵.

Para algunos historiadores todavía existen dudas, por ejemplo, sobre la hidalguía de Juan y de su familia, a pesar de que dicha condición quedó demostrada en un documentado estudio de Narciso Alonso Cortés del año 1951, como iremos comprobando a lo largo de estas páginas. También sigue existiendo un desconocimiento casi absoluto sobre sus obras civiles y sobre la clientela noble. Sobre estos encargos sólo tenemos noticia del juego de aguamanil con relieves mitológicos realizado para Felipe III en el año 1598 y del bufete con la fábula de Hércules y Anteo labrado durante su estancia en la capital andaluza para Luisa de Salcedo, sobrina del canónigo hispalense Andrés de Salcedo, ambos desaparecidos en la actualidad⁶.

Otro tema muy desconcertante para los historiadores continúa siendo la constatación de la modesta economía de Arfe al final de su vida, a juzgar por la relación de bienes recogida en su “inventario post mortem” cuyo monto total apenas asciende a los 22.000 reales⁷. Aurelio Barrón ha tratado de explicar las causas de esta situación financiera a partir de la sociedad formada por el matrimonio de Juan

4 Un detenido análisis sobre todas estas cuestiones en M. C. Heredia Moreno: “Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio”, *Archivo Español de Arte*, nº 304 (2003) 371-388 y “Sobre las fuentes artísticas de Juan de Arfe Villafañe”, en prensa.

5 M. C. Heredia Moreno: “Algunas cuestiones pendientes sobre las estampas de la *Varia Commensuración*”, en prensa.

6 F. Martín: “La fuente y el aguamanil de Juan de Arfe”, *Archivo Español de Arte* (1980) 497-499 y A. Barrón: “Juan de Arfe en Burgos”, *Burgense* 35/1 (1994) 262 y “Jarro de pontifical”, en *La platería en la época de los Austrias...*, nº 66, pp. 482-485 ha atribuido el aguamanil de la catedral de Burgos al propio Juan de Arfe o a su círculo próximo durante su estancia en esta localidad entre 1591-96. En nuestra opinión, esta última es la posibilidad más acertada, dado que la pieza presenta un aspecto muy pesado en comparación con la estampa correspondiente de la *Varia Commensuración*. Más próximo al estilo de Arfe parece el aguamanil de la Colegiata de Pastrana, obra de su amigo y colaborador Juan de Benavente (Vid. J. M. Cruz Valdovinos: “Platería”..., p. 561) y el del Victorian and Albert Museum de Londres (Vid. Ch. Oman: *The golden age of hispanic silver*, Londres, 1976, lám. 144). Sobre estas cuestiones también M. C. Heredia Moreno: “Plata sevillana en la Catedral Magistral de Alcalá de Henares”, *Laboratorio de Arte*, nº 10 (1997) 181-194.

7 El documento lo localizó y publico parcialmente Pérez Pastor: “Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas, T. XI, Madrid, 1914, p. 97. Este estudio lo utilizó F. J. Sánchez Cantón en su monografía sobre *Los Arfe, escultores de plata y oro*, Madrid, 1920, p. 54. E. García Chico: *Documentos para la historia del arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Valladolid, 1963, pp. 53-55 y J. L. Barrio Moya: “El platero Juan de Arfe Villafañe y el inventario de sus bienes”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, T. XIX (1963) 53-55 lo transcribieron casi completo, prestando particular atención a su biblioteca. El documento original en AHPM. Escribano Juan de Obregón, Protocolo 2432, fs. 368-378.

de Arfe, casado con Ana Martínez de Carrión, y el de su hija Germana con el platero Lesmes Fernández del Moral, que determinaría el reparto de las ganancias y que los pagos de las últimas obras contratadas por Arfe se efectuasen al yerno, tras el fallecimiento del suegro⁸.

Pero, sin negar la veracidad de este planteamiento, opinamos que el documento notarial no refleja el auténtico estado de las finanzas del platero y que los motivos reales debieron ser bastante más complejos. No hay que olvidar que Juan de Arfe trabajó a lo largo de casi cuarenta años para una clientela adinerada cobrando los precios más elevados de la época, sin contar la edición de sus obras teóricas que debieron reportarle también sustanciosas ganancias. A este respecto, a los datos aportados por Barrón, añadimos ahora algunas noticias inéditas y otras poco conocidas que permiten realizar una nueva lectura de las relaciones familiares del artífice, que no siempre fueron buenas, y de su compleja personalidad, capaz de hacer compatible su talante humanista e innovador y su genial categoría profesional con otras facetas de su carácter más acordes con el mundo de la picaresca contemporánea. Es decir, un nuevo análisis de sus finanzas y de sus circunstancias personales y profesionales en determinados momentos de su vida y que a la luz de nuevos datos puede ofrecer una nueva y más ajustada visión sobre el modo de ser del platero.

Según el actual estado de la cuestión, Juan de Arfe comenzó a trabajar como maestro independiente en el año 1564 cuando el cabildo de la catedral de Ávila le encomendó la custodia de asiento. Este encargo lo mantuvo ocupado hasta 1571 y ascendió a la cantidad de casi dos millones de maravedís, cobrando por la hechura a doce ducados el marco⁹. Mientras tanto, a lo largo de estos años, su padre, Antonio, fue vendiendo de manera sucesiva los bienes patrimoniales del maestro Enrique y de su mujer, cabezas de la dinastía familiar. Primero la heredad de Herfernes en Alemania en 1564, al año siguiente la heredad de pan de renta en los Villaverdes leoneses, tierras del señor conde de Luna, en precio de 80.000 ducados y, por último, en 1568, las casas con bodega y cubas que le quedaban en León en la calle de Los Cardiles¹⁰. En esta última fecha es de suponer que ya habría cobrado los 80.947 maravedís que le adeudaba en 1563 el duque de Ureña y los 500 reales que le debía don Diego Mejía, vecino de Ávila, en 1565 de resto de un sillón de plata y guarnición de aderezo, aunque todavía estaba pendiente el importe de la

8 A. Barrón García: "Lesmes Fernández del Moral, platero y ensayador mayor", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº LIX-LX, (1995) 5-36.

9 Una referencia global a los precios en J. M. Cruz Valdovinos: "El platero Juan de Arfe Villafañe", *Iberjoya* (1983) 17.

10 Los documentos fueron publicados por E. García Chico: *Documentos...*, pp. 30 y M^a V. Herráez Ortega: *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*, León, 1997, p. 79. También los utilizó J.M. Cruz Valdovinos: "Antonio de Arfe y la custodia de Santiago de Compostela", en *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela, 1991, pp. 255.

venta de un perfumador de plata al duque de Medina de Rioseco¹¹. Además, en 1564 Antonio contrató como oficial a Juan Pérez con un salario de tres ducados mensuales y en 1566 se obligó a pagar en el plazo de un año a Vicencio Vicaria, milanés, 70.600 maravedís que importaron diez libretas de oro y plata de Milán y comenzó a edificar sus casas en la Corredera de San Pablo de Valladolid¹².

Es decir, durante la primera mitad de la década de los sesenta Antonio tuvo muchos ingresos, pero también unos gastos muy elevados. Por este motivo en 1564 tuvo que traspasar el suelo de su casa, uno de los tres del monasterio de San Pablo, a Francisco Morán por 50 ducados, 3.000 maravedís y cuatro gallinas de censo perpetuo al año, y en el 1569 se vio obligado a tomar a censo de Juana de Mercado, monja del monasterio de Santa Catalina, 140.000 maravedís, a razón de 10.000 de renta anual, para atender a la construcción de su vivienda¹³. A la vista de tantos gastos no sorprende demasiado que Antonio se viese involucrado en algunos pleitos, como el que Diego de Hermosa, cesionario de Bartolomé Juárez, entabló contra el platero este mismo año de 1569 por una deuda de 43.840 maravedís, tanto más cuanto que los pleitos por impagos o por incumplimiento de contratos eran bastante frecuentes en la época¹⁴. Lo que sí resulta sorprendente es lo dilatado y la progresiva complicación del proceso, al que se unieron otros treinta acreedores en el año 1572 y, sobre todo, el hecho de que entre los demandantes se encontraran su propia mujer María de Betanzos, su consuegra Isabel Gutiérrez, viuda del platero Melchor Martínez, su hijo Juan de Arfe y la mujer de éste Ana Martínez¹⁵.

Se ignora la cuantía o el tipo de deuda por la que pleiteaban los familiares. Cabe sospechar que el motivo estuviera relacionado con alguna irregularidad en la venta de las heredades del maestro Enrique, para lo cual María y Juan habían otorgado poder a Antonio, pero también cabe la posibilidad de que el pleito

11 Los datos sobre Diego Mejía en E. García Chico: *Documentos...*, p. 32. Los demás en J. M. Cruz Valdovinos: "Antonio de Arfe...", pp. 256.

12 Según documentación aportada por E. García Chico: *Documentos...*, pp. 33 y 35-37, "diez libretas de oro y plata de Milán en madejas de peso largo que tiene cada libreta a doce onzas en razón de 505 maravedís la onza"; el carpintero Alonso Escobar recibió 4.500 reales por hacer el cuarto delantero con el obrador.

13 Según E. García Chico: *Documentos...*, p. 34, como fiador del censo intervino el barbero Bartolomé de Nieva, que tomó en prenda las propias casas y un retablo de plata labrado por Antonio. La deuda correspondiente y la devolución del retablo se solventó en el año 1573 con la viuda del barbero, según J. M. Cruz Valdovinos en: "Antonio de Arfe...", p. 256 y ss.

14 A título de ejemplo recordamos los numerosos procesos entablados por o contra los plateros de Navarra a lo largo de todo el siglo XVI, según recogimos en A. Orbe Sivatte y M. C. Heredia Moreno: *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI. Aproximación a su entorno*, Pamplona, 1996, pp. 26-29.

15 N. Alonso Cortés: "Noticias de los Arfe", *Boletín de la Real Academia de Historia* (1951) 71-98. Este artículo contiene la documentación del *Archivo de la Real Chancillería de Valladolid*, Escribanía de Moreno, Pleitos fenecidos, legajo 206. A pesar de las importantes noticias que suministra, ha sido poco utilizado, que sepamos, por los estudiosos de la familia Arfe.

surgiera por causa del cobro de las andas de la custodia de Santiago de Compostela¹⁶ o por algún débito relacionado con la dote de casamiento de Juan. También litigaban como acreedores en 1572 Cristóbal Flórez, mayordomo del monasterio de Santa Catalina, en nombre de doña Juana de Mercado, monja de dicho convento, y Juan de Rojas, escribano por el monasterio de San Pablo, suponemos que para solventar algún pago pendiente en relación con los asuntos mencionados. En cuanto al resto de los litigantes, tanto Francisco de Benavente, Álvaro de Prado y el doctor Mansilla, como los herederos del marqués de Villena y algunos otros debían ser clientes insatisfechos por deudas o por incumplimiento de contratos¹⁷.

Por causa de todos estos acreedores, Antonio estuvo preso en la cárcel pública de Valladolid durante tres años, desde octubre de 1569 hasta octubre de 1572. En esta última fecha concluyó por fin el largo y complicado proceso de su probanza de hidalguía, para lo que tuvo que presentar tres informes testificales con el resultado de otros tantos interrogatorios hechos a diversos testigos¹⁸. A la vista del resultado fue puesto en libertad puesto que la categoría de hijodalgo impedía, según las leyes vigentes, sufrir pena de cárcel por deudas. Ignoramos cuál fue la sentencia definitiva del pleito, si el platero sufrió alguna penalización económica o, lo que más nos interesaría, si Antonio y Juan superaron sus desavenencias y llegaron a reconciliarse después de estos sucesos. Lo único que sabemos es que en 1570, durante su estancia en la cárcel, Antonio había entregado 2.567 reales en metálico a su hijo Enrique el Mozo como dote de casamiento, 500 de ellos procedentes de la venta de alguna pieza de plata al obispo de Zamora, don Juan Manuel.¹⁹ Esto pudo ser también un motivo de litigio por parte de alguno de los miembros de la familia. Pocos meses después de quedar en libertad Antonio pagó su deuda a la viuda del barbero Nieva, uno de los acreedores mencionados. Al poco tiempo marchó a Madrid con su hijo Antonio el Mozo y en julio de 1574 figura ya en la corte tasando la custodia de Francisco Álvarez y alquilando una

16 Recordemos que por esta obra cobra Antonio una cantidad en mayo de 1573, a los pocos meses de salir de la cárcel, por lo que opinamos que Juan pudo colaborar en ella. Vid. M. C. Heredia Moreno: "Sobre las fuentes artísticas de Juan de Arfe y Villafañe ...", en prensa.

17 Otros acreedores recogidos por N. Alonso Cortés: "Noticias...", p. 77, fueron: Juan de Agüera, Lorenzo Chaquinoqui, el licenciado Vaca, abogado de la Chancillería, Francisco Barahona, en nombre del obispo de Ávila don Álvaro de Mendoza y Aragón. En la sentencia figuran también como acreedores "ana bélez, viuda, mujer que fue de bartolomé de nieba, barbero,... y graviel de canseco y doña catalina destrada, su muger, y alonso estevan cerraxero, e antonio de várcena,... y baruola de carrión e Jusepe de Pereda..."

18 N. Alonso Cortés: "Noticias...", pp. 72-78. Los interrogatorios se hicieron en 23 de octubre de 1569, 17 de junio de 1572 y 5 de agosto de 1572. Por la declaración de los testigos se confirma la hidalguía de sus padres y abuelos, así como la suya propia. Además, todos los testigos coinciden en que los Arfe tenían heredades y pan de renta en los Villaverdes del Valle del Torío y en Quintanilla, tierra del Conde de Luna.

19 E. García Chico: *Documentos...*, p. 58 y J. M. Cruz Valdovinos en: "Antonio de Arfe...", p. 256.

tienda en la calle Nueva de San Pedro, donde fallecería a finales del año 1575. Estas últimas operaciones permiten suponer que su situación económica no era crítica.

Mientras tanto, el 12 de julio de 1574 el vecino de Valladolid Martín Hortiz de Eguiluz se querelló contra la persona y bienes de Juan de Arfe por una deuda de 17.012 maravedís y en marzo del año siguiente se unieron otros acreedores, como Andrés de Arellano, mayordomo de la catedral, el joyero Francisco Martínez, Luis Osorio de Rivera y el platero Francisco de Parizuelas. Por todo ello Juan también estuvo preso en la cárcel pública de Valladolid, aunque sólo durante dos meses, desde marzo hasta el 10 de mayo de 1575, porque en esta fecha pudo presentar su probanza de hidalguía, previo el pertinente interrogatorio de testigos realizado en los mismos términos y con el mismo resultado que el que había hecho su padre tres años antes. En consecuencia, el licenciado Martínez, alcalde de S. M. en la Corte y Chancillería, concluyó que “el dicho Juan de Arfe no poder estar su persona presa por las deudas que deue a los dichos acreedores... e mando que el suso dicho sea suelto de la cárcel...”.

Entre los testigos que intervinieron a favor de Juan, el platero Juan de Benavente afirmó que había conocido a su abuela en León, que había estado quince años de aprendiz y oficial con su padre en Valladolid y que Antonio había heredado los bienes de la abuela. También confirmó la calidad de hijosdalgos de la familia asegurando que vio las cartas de ejecutoria de hidalguía de Enrique y de Antonio, que Antonio era cofrade de la cofradía de los caballeros y escuderos de León y que “como tal siempre le vio este testigo tener uno, dos e tres cauallos e jugar a las cañas en ellos como tal caballero con los demás caballeros de dicha ciudad, día de nuestra Señora de Agosto..., como es costumbre en la dicha ciudad de León...”²⁰. El resto de los testigos que participaron en el interrogatorio fueron los plateros de Valladolid Francisco de Revilla, Diego de Cerdeño y Juan de Palacios, así como el escultor Esteban Jordán. Este último manifestó que había conocido a los abuelos y a los padres de Juan en León y que era amigo personal de Juan desde hacía treinta años.

Pero el pleito más llamativo y el que nos suministra datos más elocuentes sobre el carácter y sobre la manera de proceder de Juan de Arfe fue el que sostuvo con sus cuñados el licenciado Diego Martínez, abogado de la Chancillería de Valladolid, y su hermana Jerónima veinte años más tarde cuando el platero se encontraba en la cima de su carrera profesional. Los antecedentes del caso se remontan posiblemente al 1564, año en que Juan de Arfe recibió de su suegra, Isabel Gutiérrez, viuda del platero Melchor Martínez, 1400 ducados, en concepto

20 N. Alonso Cortés: “Noticias...”, pp. 78-81: “el qual le tubo e goçó todo el tiempo que le conoció en ello, que fue más de ocho años, e nunca él ni la dicha su madre pechó ni pagó ningún pecho ni derrama real ni concejal ni otros derechos...por raçón de los dichos vienes por estar en tal posesión de tales honbres hixosdalgos notorios...”.

de la dote de su mujer Ana Martínez²¹, pero en cantidad superior a lo estipulado dos años antes²². En virtud de este adelanto, a la muerte de Isabel y después de hacerse la partición de bienes entre los herederos, Juan resultó deudor de sus cuñados por una cantidad de 146.436 maravedís, lo que desencadenó el pleito²³. Los argumentos esgrimidos por los litigantes ponen de manifiesto la radical discrepancia de criterios entre ambas partes y dejan entrever los artilugios de Juan de Arfe, de acuerdo con su hija y su yerno, para evitar el pago de la deuda, a pesar de que hacia 1590 la situación económica del platero debía ser boyante.

Recordemos que en 1587 Juan había terminado de cobrar el altísimo precio de la custodia de Sevilla, alrededor de unos 11.500.000 de maravedís, equivalentes a unos 13 ducados globales el marco de hechura²⁴ y acababa de publicar la edición completa de la *Varia Commensuracion* y la corta tirada de la *Descripción de la traza de la custodia de Sevilla*²⁵. El 3 de agosto de 1590 dio carta de pago y finiquito por los 1.518.092 maravedís a los que ascendió la custodia de Valladolid, a unos 10 ducados el marco de hechura²⁶. Al menos parte de razón debía tener su cuñado al afirmar que, cuando Juan se trasladó a Burgos hacia 1590 para labrar la custodia de su catedral, era un hombre muy rico y tenía un capital de alrededor de 4.500 ducados entre muebles y preseas de su casa (2.500) y joyas (2.000), a lo que habría que añadir las ganancias de los trabajos que estaba haciendo en la ciudad. Por otra parte, la hechura de esta última custodia le supuso un ingreso de 1.352.010 maravedís y, según Aurelio Barrón, “Arfe acumulaba trabajo y le buscaban para las tasaciones”²⁷. Una actividad tan intensa debía suponer una fuerte competencia para los plateros burgaleses, lo que unido a su individualismo y a su falta de colaboración con la corporación gremial desencadenaron la antipatía y el conocido pleito por causa de su negativa a llevar el pendón en la fiesta del Corpus en el año

21 Los pormenores del caso, antecedentes, pleito y probanza de hidalguía, los sintetiza también N. Alonso Cortés: “Noticias...”, pp. 83-98.

22 A este mismo asunto se refiere un documento de 3 de noviembre de 1572 por el que Juan y su mujer, y su cuñado Alonso Gutiérrez como fiador, se obligan a pagar ciertas cantidades en razón de las ventas y censos sobre las casas de Isabel en las calles de la Costanilla y Zapico y sobre 103.094 maravedís de un juro. Lo recoge E. García Chico: *Documentos...*, p. 47.

23 En realidad la cuantía de la dote, según los datos aportados por E. García Chico, era de 1000 ducados de oro. En cambio, la deuda por la que se pleitea contra Juan de Arfe asciende a algo más de 600 ducados, no a los 400 que entregó de más Isabel Gutiérrez.

24 Las cifras son bastante confusas. Véase J. M. Cruz Valdovinos: “El platero Juan de Arfe...”, p. 17. Otras referencias en M. J. Sanz Serrano: *Juan de Arfe Villafañe y la custodia de Sevilla*, Sevilla 1978, p. 69.

25 Dos años antes se habían puesto a la venta los mil ejemplares de la primera edición incompleta de la *Varia*. Sobre este tema véase J. M. Palomero Páramo: “Nuevos datos sobre el proceso editorial de la “Varia Commensuracion” de Juan de Arfe: La fe de erratas y la tirada inicial de los dos primeros libros”, en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1993, pp 887-993.

26 E. García Chico: *Documentos...*, p. 48 y J. M. Cruz Valdovinos: “El platero Juan de Arfe...”, p. 17.

27 A. Barrón García: “Juan de Arfe...”, pp. 249-278.

1593²⁸. Por otra parte, en 1592 contrató desde Burgos la custodia de El Carmen de Valladolid en precio de 129.000 maravedís y en 1595 la hechura de unos ciriales para este mismo convento²⁹.

Es decir que, incluso descontando los 1.200 ducados más las joyas y vestidos que prometió a su hija Germana como dote de casamiento cuando contrajo matrimonio en 1592 con Lesmes Fernández del Moral, Arfe seguiría manteniendo una posición económica desahogada³⁰. Sin embargo, el 25 de septiembre del año 1592, como consecuencia de una requisitoria de su cuñado Diego Martínez, el escribano Alonso de Arellano interrogó a Juan sobre sus bienes y éste afirmó que no tenía joyas ni caudales que excediesen de veinte reales, y que “la Victoria”, una valiosa pieza de oro y diamantes que él mismo había fabricado, la regaló a su hija como dote. En parecidos términos se expresaron su mujer, Ana Martínez, y su yerno, Lesmes Fernández del Moral, añadiendo este último que la joya la había tenido que vender por problemas económicos. De estas tres declaraciones cabría deducir que ambos matrimonios se encontraban en situación bastante crítica y, de hecho, cuando se registró la casa de Arfe se hallaron objetos de poco valor, por lo que sólo se le pudieron embargar “cinco tapices y alhombros y ocho platos de plata e la dicha imagen de pincel”³¹.

Pero lo cierto es que Juan y Lesmes con sus respectivas mujeres ya habían concertado una sociedad para colaborar estrechamente, al parecer no sólo en lo profesional, y, según Alonso Cortés, estaban de acuerdo para la ocultación de bienes³². El propio Lesmes había aportado a su matrimonio con Germana una dote sustanciosa de 200 ducados en concepto de arras, 148.792 maravedís de caudal propio, diversas deudas por obras pendientes de pago por valor de casi 100.000 maravedís y la legítima y herencia de su padre, además de las herramientas de su oficio, algunas piezas de plata y numerosas estampas³³. No obstante, los testimonios de Juan y de sus familiares recogidos en varios documentos de los años 1595-96 se contradicen entre sí e insisten en la mala situación económica de la familia. Por una parte, cuando el 31 de marzo de 1595 se hundió la casa de Juan situada en la calle Tenebregosa de Burgos, que era la demarcación de los plateros, el artífice

28 La noticia sobre el pleito la dio a conocer F. J. Sánchez Cantón: *Los Arfe...*, pp. 65-68 y se ha interpretado de diversas maneras. Sobre la actuación de Arfe en Burgos y sobre los pormenores e interpretaciones del pleito, A. Barrón: “Juan de Arfe...”.

29 Sobre el contrato, traza e iconografía de la custodia, J. M. Cruz Valdovinos: “La custodia de Juan de Arfe del Museo de Santa Cruz de Toledo”, *Archivo Español de Arte*, (1977) 9-29.

30 Sobre este platero, I. García Rámila: “Lesmes Fernández del Moral, platero insigne”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, T. CXVIII (1946) 399 y A. Barrón García: “Lesmes Fernández del Moral...”, pp. 5-36.

31 N. Alonso Cortés: “Noticias...”, pp. 88-89.

32 N. Alonso Cortés: “Noticias...”, p. 89.

33 Un extracto del inventario en E. García Chico: *Documentos...*, pp. 123-128. Lo recoge A. Barrón García: “Lesmes Fernández del Moral...”, p. 9.

suplicó al rey permiso para que su yerno, contraste y tallador de la Casa de la Moneda, pudiese ejercer su oficio fuera de dicha demarcación. Alegó que estaba muy lejos de la Casa de la Moneda, que los plateros estaban muy estrechos en dicha calle y que “Lesmes no tiene casa en ella”³⁴. Por esta última declaración, Juan parece reconocer que su yerno y su hija vivían con él y a sus expensas. Por otra parte, en diciembre del 1595 Juan fue nombrado ensayador mayor de la Casa de la Moneda de Segovia con un sueldo anual de unos 24.000 maravedís. Sin embargo, al año siguiente, estando ya el pleito en marcha y Juan encarcelado en la prisión de Segovia desde el 22 de junio de 1596, su hija Germana testificó ante Eugenio de Herrera, ejecutor mayor, “que la dicha casa en que viue el dicho Juan de arfee y su muger, sus padres no tienen en ella vienes algunos porque todos los que en ella están son de la dicha Xermana y del dicho lesmes fernández del moral, su marido... y que tienen en la dicha su casa al dicho juan de arfee y villafañe y su muger como sus padres, ayudándolos como a tales”.

Por su parte, Juan se vio obligado de nuevo a hacer la correspondiente probanza de hidalguía³⁵, de resultas de la cual y de que estaba al servicio de Su Majestad fue puesto en libertad bajo fianza, nombrando como fiadores a Lesmes Fernández del Moral y a Juan de Ortega, “que son personas ricas e abonadas”. Por el contrario, Diego Martínez presentó como prueba un interrogatorio de testigos sobre los bienes de Juan, en virtud del cual afirmó “que Juan de Arfe es hombre muy rico y que tiene en su casa al dicho lesmes fernández del moral y a su muger como a sus hixos, e todo el gouierno de la casa está debaxo de la mano de Juan de Arfe como ensayador de la dicha casa de la moneda...y que se le embargaran otros muchos vienes muebles e piezas de oro e plata que estavan en casa del dicho Juan de arfee”³⁶. Finalmente el teniente corregidor de Segovia dictó sentencia el día 7 de octubre de 1596 en contra de Juan de Arfe, que fue confirmada por el tribunal de la Chancillería de Valladolid el 7 de junio de 1597, por lo que el platero fue condenado a pagar la deuda a sus cuñados.

Debió hacerlo sin problemas económicos de ningún tipo, porque los encargos de trabajo se sucedieron hasta su muerte. Aparte de las custodias del Burgo de Osma y de San Martín de Madrid, contratadas en 1598 y en 1602, respectivamente, a finales del 1596 se puso al servicio de Felipe II para repasar las esculturas de bronce de los monumentos funerarios de los Leoni en el monasterio de El Escorial

34 E. García Chico: *Documentos...*, pp. 51-52.

35 Hizo una primera probanza en Segovia el 27 de junio de 1596, donde declararon como testigos el platero Hernando de Mela y Bernardino Aríndez de Oñate que dijo ser amigo de Juan y de su padre Antonio. El segundo interrogatorio se realizó en Valladolid poco después. En esta ocasión los testigos a favor de Arfe fueron de nuevo los plateros Juan de Benavente, Alonso Gutiérrez Villoldo, platero y contraste, Juan de Ibarra y Jusepe de Madrid, además del escultor Esteban Jordán, que ratificaron la declaración hecha en 1575.

36 El interrogatorio, igual que el resto del proceso en N. Alonso Cortés: “Noticias...”, pp. 94 y ss.

y en 1599 recibió de Felipe III 454 ducados por el juego de aguamanil que había labrado para su padre³⁷. Por último, en 1602 se comprometió a realizar las esculturas funerarias de los duques de Lerma y las de sus tíos, el arzobispo de Toledo don Bernardo de Sandoval y Rojas y el de Sevilla don Cristóbal de Rojas y Sandoval, en precio de 23.000 ducados, aunque sólo le dio tiempo a finalizar la del arzobispo de Sevilla y sólo recibió 2.800 ducados antes de su muerte³⁸. Su yerno fue el encargado de concluir el encargo³⁹.

Esto debió suponer un gran reto para Lesmes Fernández del Moral y una gran oportunidad, tras la muerte de su suegro, para trabajar en el campo de la gran escultura, conectar con el círculo de Pompeyo Leoni e introducirse en los ambientes artísticos y nobiliarios próximos a la Corte que le proporcionarían otros encargos bien remunerados. De hecho, en algunos documentos sobre obras contratadas por Leoni con trazas de Francisco de Mora, figura Lesmes como fiador. Así sucede, por ejemplo, con el conjunto del retablo mayor y esculturas funerarias del monasterio de Nuestra Señora de la Merced de Madrid encargado por don Pedro Franqueza, conde de Villalonga, en el año 1606⁴⁰. Por ello no descartamos que fuese el propio Lesmes el que labrara las anónimas esculturas funerarias de los condes, cuyos restos, piensa Margarita Estella, podrían identificarse con las figuras descabezadas que hoy se guardan en el Museo Arqueológico Nacional⁴¹.

En cuanto al tema de las finanzas de Juan en estos años, un documento notarial inédito demuestra que el 6 de noviembre de 1602, unos meses antes de su muerte, Arfe daba poder a Luis de Palacios, criado de su Majestad, para cobrar de Bartolomé Martínez, vecino de Valladolid, veinticinco ducados, resto de los quinientos ducados que le debía Antonio Voto, guardajoyas del Rey “para en quenta de los dos

37 F. Martín: “La fuente...”, pp. 497-499.

38 Los avatares de estos encargos y la supresión de la escultura del arzobispo de Toledo en L. Cervera Vera: *La iglesia parroquial de San Pedro en Lerma*, Burgos, 1981, p. 51. Al parecer, fue el propio duque de Lerma el que ordenó suspender la ejecución de este último proyecto y creemos que la intención del cardenal arzobispo de Toledo de enterrarse en la catedral Primada, con la consiguiente reanudación de las obras de la capilla del sagrario para convertirla en capilla funeraria, motivaron la drástica decisión de su sobrino (Vid. M.C. Heredia Moreno: “Donaciones de plata labrada del cardenal arzobispo de Toledo don Bernardo de Sandoval y Rojas”, *Estudios de platería. San Eloy* 2003, Murcia, 2003, p. 268).

39 Entre la copiosa documentación que generó la contratación de las esculturas funerarias de los duques de Lerma tras la muerte de Juan de Arfe, citamos la escritura firmada por Pompeyo Leoni y Lesmes Fernández del Moral en 18 de mayo de 1603 (AHPM. Protocolo 1819. Escribano Juan de la Cotera, fs 523-524).

40 AHPM. Protocolo 1822, fs 678-680. Además de Lesmes, figuran como fiadores Luis Vergel, platero de oro, Juan Pablo Cambiaso, lapidario de su Majestad, Agustín de Campos y Antón Morales, escultores, Francisco Pérez, batidor de oro, Marcos González, ensamblador, y Jácome Trezzo, criado de su Majestad.

41 M. Estella: “Estatuas funerarias madrileñas del siglo XVII: Documentación, tipología y estudio”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XLVIII (1982) 256-257.

mil ducados que se le devían de las treinta y siete cavezas que hizo por mandado de Su Majestad para los relicarios de San Lorenzo el Real...⁴². Diversas cantidades sin determinar le adeudaban también el conde de Miranda don Francisco de Zúñiga, el marqués de Frómista don Jerónimo de Benabides y su madre doña Aldonza de Bazán, seguramente por piezas de plata de vajilla o por otros encargos⁴³. Otras noticias, como los 60 ducados “con lo demás que se le avía de dar” que entregó como bienes dotales por su matrimonio a su doncella Magdalena de la Fuente en la Navidad del año 1602 ó los más de 1000 ducados que, según su viuda, se le debían de la reparación de los apóstoles y bultos del Monasterio de El Escorial, evidencian que la situación económica del platero al final de su vida era, al menos en teoría, bastante desahogada⁴⁴.

Hasta el momento, no se ha logrado localizar el testamento de Juan de Arfe pero, incluso suponiendo que hubiera muerto sin testar, es evidente que las deudas y las obras pendientes de pago las cobrarían su viuda, su hija y su yerno, bien como herederos directos bien como miembros de la sociedad que formaban desde 1592. Por eso sorprende que cuando Lesmes solicitó el oficio de ensayador de la Casa de la Moneda de Segovia el 22 de mayo de 1622 alegase que “lo quiere para amparar a su suegra que quedó pobre y con deudas”⁴⁵.

El inventario de bienes que se hizo a petición de la viuda Ana Martínez de Carrión apenas sobrepasó la cifra de unos 22.000 reales, pero, a tenor de todo lo dicho, no parece que refleje la situación real de la hacienda del platero⁴⁶. Desde Sánchez Cantón hasta nuestros días siempre ha sorprendido a los biógrafos de

42 Existe bastante confusión sobre la hechura y sobre el número de relicarios de El Escorial y los datos inéditos que aportamos, procedentes del AHPM. Protocolo 2431, f 1075, no coinciden con los conocidos hasta el momento. Según J. A. Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, T. I, p. 66 (Edición facsímil, Madrid, 2001, con prólogo de M. Morán Turina), en el año 1597 se contrataron 64 bustos relicarios de chapa de cobre, 32 de santos y 32 de santas. Sánchez Cantón: *Los Arfe...*, p. 68, recoge de una carta de Arfe fechada en 1598, que estaba trabajando en 80 bustos relicario que había de concluir en 1599 y que serían encarnados y pintados por Fabricio Castello. Estos mismos datos se han mantenido en trabajos posteriores de F. Martín: “Relicarios y piezas de altar en la basílica del monasterio de El Escorial”, *Reales Sitios* (1984) 35, M. J. Sanz Serrano: *Juan de Arfe Villafañe...*, pp. 43-44 y J. M. Cruz Valdovinos: “El platero Juan de Arfe...”, p. 13. No obstante, F. Martín apuntó la colaboración de algún otro artífice y señaló la firma de Arfe en tres de los bustos y la existencia de una marca que A. Barrón identificó después con la de Lesmes Fernández del Moral. Recogió también F. Martín del *Libro de Entregas de El Escorial* que Juan de Arfe labró 44 cabezas de cobre, veintiséis de santos y dieciocho de santas, deduciendo de estos datos que el resto había sido realizado antes por otro platero.

43 Datos inéditos procedentes del AHPM. Protocolo 2431, f. 1075-1705v.

44 AHPM. Protocolo 2432, f. 34. A ello habría que añadir también el juro de la villa de Zorita, de 50 ducados de renta anuales, que reclaman Ana Martínez de Carrión y Germana de Arfe, viuda e hija de Juan de Arfe, en diez de diciembre del año 1605 (AHPM. Protocolo 2434, f 1482).

45 E. García Chico: *Documentos...*, p. 56.

46 El inventario de bienes de su amigo y discípulo Juan de Benavente, recogido por E. García Chico: *Documentos...*, pp. 80-83, asciende a unos 35.000 reales.

Juan de Arfe el modesto ajuar de enseres domésticos, la escasez de pinturas, joyas y piezas de plata y, sobre todo, el reducido número de libros inventariados tras su fallecimiento, si bien hay que reconocer que estos últimos parecen cuidadosamente escogidos de acuerdo a sus intereses artísticos⁴⁷.

De los veintitrés títulos que figuraban en su librería particular, la traducción de Francisco de Villalpando sobre el *III y IV Libro de Architectura de Sebastiano Serlio*, Toledo, 1552 y la *Anatomía* de Juan de Valverde de Hamusco, Roma, 1556 los adquiriría en Valladolid antes de su traslado a Sevilla en el año 1579. De hecho, la influencia de Serlio y del Romanismo de Becerra se observa ya en su custodia de Ávila labrada entre 1564 y 1571⁴⁸. Los restantes volúmenes específicos sobre arquitectura, geometría y proporciones pudo comprarlos en la capital andaluza entre 1580-1587. Entre ellos se citan las *Regole dei cinque ordine de Architettura* de Vignola, Roma 1562; el *Libro appartenente all'Architettura*, Roma 1552, de Antonio Labaco; *De Architectura de Vitrubio*, seguramente la traducción de Miguel de Urrea editada en Alcalá de Henares en 1582⁴⁹. También se recogen en el inventario de Arfe el tratado de Benvenuto Cellini: *Due trattati dell'oreficeria e della scultura*, Florencia, 1568, el *Tratado de Mathematicas en que se contiene cosas de Arithmetica*, Alcalá de Henares, 1573, de Juan Pérez de Moya, y *Los seis primeros libros de la geometria de Euclides*, con seguridad la traducción de Zamorano editada en Sevilla en 1576, además de un par de ejemplares de Ovidio, entre otros volúmenes de contenido diverso⁵⁰.

Por otra parte, no hay por qué extrañarse del reducido tamaño de la biblioteca, ya que los inventarios “post mortem” de la época son muy desiguales en este punto y no siempre responden a la realidad. El del yerno de Arfe, Lesmes Fernández del Moral, no contiene ningún libro, a pesar de que cuando solicitó el cargo de ensayador mayor del Reino en el año 1622, el Corregidor de Segovia lo informó favorablemente en atención a que “los oficiales della dizen es eminente y acreditado con las obras de sus manos y yerno de Juan de Arfe el gran maestro cuya doctrina y ejemplares tiene... y es hijodalgo... y tiene buena hazienda...”⁵¹. Tampoco figura ningún libro en el inventario “post mortem” del platero Juan de

47 El documento completo en AHPM. Protocolo 2432, fs. 368-378.

48 Un extenso comentario en M. C. Heredia Moreno: “Juan de Arfe Villafañe...”, pp. 373-376.

49 De la traducción de Miguel de Urrea hay edición facsímil en Albatros, Madrid, 1978. De la de Lázaro de Velasco, la reciente de Cáceres, 1999, con estudio y transcripción de textos de F. J. Pizarro Gómez y P. Mogollón Cano.

50 E. García Chico: *Documentos...*, p. 55 y J. L. Barrio Moya: “El platero Juan de Arfe...”, pp. 8-9. “...Un libro de Biñola de Architectura tasado en diez y ocho reales. Un libro de Antonio la Baco de Arquitechura, tasado en diez y ocho reales. Belmenuto celino en ytaliano cinco rreales. Un libro de los seis primeros que trata de la geometria de uclides, tasado en seis reales. Arimetica de Moya tasado en dos reales. Otro de Vitrubio en diez reales...”.

51 E. García Chico: *Documentos...*, p. 57. El inventario del platero en AHPM. Protocolo 2672, fs. 740-836. Revela el importante caudal que dejó a su muerte. Está parcialmente recogido por E. García Chico: *Documentos...*, pp. 123-125.

Benavente, fechado en el 1610, ni en el del escritor Pedro Calderón de la Barca, mientras que en el del platero de oro Bernardino de Villafranca, hecho en Madrid en el año 1616, se cuentan más de cuarenta títulos⁵².

Más que una mala racha económica que obligara a desprenderse de los ejemplares más valiosos, como se ha apuntado en alguna ocasión, opinamos que Arfe, como otros muchos intelectuales y artistas de la época, debió regalar en vida sus libros más apreciados, incluidas sus propias obras como el *Quilatador* y la *Varia Commensuracion* que, sorprendentemente, tampoco aparecen en su inventario. El destinatario sería algún familiar o un discípulo directo que pudiera utilizarlos para su trabajo, como Lesmes Fernández del Moral. No hay que olvidar que Juan tenía un gran sentido práctico y que su yerno, además de platero, era su socio y su más estrecho colaborador. Por las mismas razones no se inventariarían otros títulos que tampoco estaban destinados a ser objeto de almoneda. El propio Sánchez Cantón en su estudio sobre los Arfe afirma de Juan que “De bellas artes no estaba mal provisto” y da por supuesto que poseyó “*Los cuatro libros de la proporcion del cuerpo humano*, de Alberto Durero; el hoy rarísimo *De Sculptura*, de Pomponio Gaurico; *L'Architettura*, de León Bautista Alberti, puesta en lengua toscana, tal vez la edición de Florencia de 1550; las *Vite* de Vasari y las *Medidas del Romano*, de nuestro Diego de Sagredo aunque nunca los nombra en sus escritos”⁵³.

A este respecto, la obra teórica de Arfe demuestra que efectivamente conoció, manejó y se sirvió -en biblioteca propia o ajena- de todos estos volúmenes, algunos de los cuales, como los de *Anatomía* y *De la medida* de Alberto Durero, cita con elogio y utiliza como pilares básicos del Libro II de la *Varia*⁵⁴. De la anatomía existía una traducción latina -*Alberti Dureri Clarissimi Pictoris et geometrae de Symmetria partium humanorum corporum libri quatuor e Germanica lingua in Latinam versi...* París, 1557, lógicamente de más fácil comprensión que la edición original en alemán⁵⁵, teniendo en cuenta que Juan poseyó hasta su muerte el “Vocabulario de las dos lenguas toscana e italiana”. En cuanto al tratado de Alberti, *De re aedificatoria*, seguro que Arfe poseería la traducción castellana hecha por su amigo Rodrigo Zamorano e impresa en Toledo por Alonso Gómez en 1582⁵⁶.

52 El inventario de Juan de Benavente en García Chico: “Documentos...”, pp. 80-83, fechado en 18 de enero de 1610. El de Bernardino de Villafranca en AHPM. Protocolo 2299, f. 657 y ss., fechado en 3 de octubre de 1616. Sobre el de Calderón, véase C. Pérez Pastor: *Documentos para la biografía de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, 1905, T. I, pp. 410 y ss.

53 F. J. Sánchez Cantón: *Los Arfe...*, pp. 55-56.

54 A. Bonet Correa: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid, 1993, p. 57.

55 A. Durero: *Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano*, México, 1987, traducción de J. Yamoff Cabrera. A. Durero: *De la medida*, Madrid, Akal, 2000 (Traducción del texto original alemán J. Espino Nuño. Edición de Jaune Peiffer. Traducción al castellano de J. Calatrava Escobar. Revisión científico matemática A. López Jiménez).

56 A. J. Morales: “Arte y ciencia en la Sevilla del siglo XVI. Los manuscritos del cosmógrafo Rodrigo Zamorano”, *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español*, Madrid, 1994, pp. 453-457 y “El cosmógrafo Rodrigo Zamorano, traductor de Alberti al español”, *Annali di Architettura*, 7 (1995) 141-146.

A tenor de lo expuesto y al margen de su indiscutible valía profesional y de su talante humanista, que se refleja incluso en su retrato de la *Varia Commensuración*⁵⁷, el análisis de algunos documentos nos revela a un Juan de Arfe poco conocido, inmerso en conflictos familiares y profesionales. Da la impresión de que su hacienda fue bastante más saneada de lo que se venía suponiendo y de que la sociedad que organizó con su yerno con el propósito inicial de dividir el trabajo y compartir las ganancias, propició también la obtención del máximo de beneficios, facilitando la ocultación de bienes a la justicia y la falsedad en documentos públicos. Es decir, como hemos manifestado en las páginas anteriores, parece que Juan llegó a rozar la ilegalidad para favorecer a su hija y a su yerno, haciendo gala de unos recursos más propios del mundo de la picaresca contemporánea que de su condición hidalga, calidad que se vio obligado a demostrar documentalmente en un par de ocasiones. Además, lo más probable es que a lo largo de los años hubiese ido entregando parte de su hacienda a Germana y a Lesmes para conseguir ventajas fiscales y jurídicas⁵⁸. Todas estas circunstancias contribuyen a explicar la modesta situación económica que se refleja en su “inventario post mortem”.

57 Véase el comentario de A. Bonet Correa: “Etopeya y retrato de Juan de Arfe”, en *Figuras, modelos e imágenes...*, pp. 42-44.

58 Corroboramos esta idea que apuntó J. M. Cruz Valdovinos: “El platero Juan de Arfe...”, p. 5.

¿Un commesso romano? hipótesis sobre el origen del Commesso

NATALIA HORCAJO PALOMERO

En los muchos años que llevo investigando la *joyería europea del siglo XVI*, ya debería de haberme acostumbrado a que las *certezas* en esta manifestación artística suelen ser la excepción, y que lo más común es trabajar con hipótesis, debido sobre todo al carácter fungible y efímero de las *joyas*.

Sin embargo me cuesta mucho aceptar este hecho y muy especialmente, cuando tras haber *barrido* toda la información que me ha sido posible localizar sobre un determinado tema veo que, en el “puzzle” que he conseguido elaborar, me faltan piezas claves.

Esta es la razón principal por la que desde hace un tiempo tenía parado un estudio, que hoy por fin, y tras superar múltiples dudas, he decidido sacar a la luz, con la esperanza de que otros historiadores de la materia tal vez consigan encontrar las piezas que me faltan y puedan poner punto y final a esta investigación.

Desde el comienzo de mi dedicación a la *historia de la joyería* me llamó poderosamente la atención un tipo de pieza, en extremo hermosa y original, el *commesso* (*ensamblado*)¹.

Es el *commesso* un *camafeo* moderno, entendiendo por *moderno* que ha sido realizado en el siglo XVI, en el que el tallador, que debe de ser también un buen

1 CORMON & MANNI: *Diccionario italiano- español*, Lyon, Imprenta Dumoulin, Rouet et Sibuet, 1843, pág. 70.



LÁMINA 1. *Commesso: La Prudencia*. Francia, ¿Matteo dal Nassaro y Etienne Delaune?, circa 1545-1548. Museo J. Paul Getty, Los Ángeles.

orfebre o contar con la colaboración de uno, juega con los distintos lechos de color de la piedra buscando crear efectos de luz y policromía, añadiendo a la composición, donde lo cree oportuno, oro esmaltado, piedras preciosas y perlas para conseguir un resultado final impresionante (lám. 1).

Yvonne Hackenbroch publicó en 1966², un interesante artículo dedicado a este tipo de joyas y en él ya dejaba planteada alguna de las hipótesis que, junto a otras nuevas, se barajarán en este trabajo. Ella había localizado unos cuantos ejemplares,

2 HACKENBROCH, Yvonne: "Commessi". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, nº 24 (1966), págs. 82- 89.

aunque creía que debía de haber más. Efectivamente he logrado encontrar alguno más³, pero creo que no he localizado todos los que pueden existir y cuyo paradero, al igual que ella, desconozco.

Piensa Hackenbroch que este tipo tan particular de joya es creación del *Rena-cimiento*, y que su origen está estrechamente relacionado con la *reparación* de antiguos camafeos romanos por artistas italianos y franceses que vivían en Francia y trabajaban para la *corte renacentista* de los Valois, y cita al artista veronés Matteo dal Nassaro y a la corte del Rey Enrique II, presentando como un posible ejemplo, anterior y aislado, un *commesso* del siglo XV: Se trata de un *medallón redondo*, una calcedonia con oro esmaltado, con el retrato del Duque de Borgoña, Felipe El Bueno, guardado en el Schatzkammer Residenz de Munich; joya que también recoge y fecha h. 1440, Newman⁴, aunque dudando si el retratado es el anteriormente nombrado o se trata de Robert de Masmines, uno de los veinticinco primeros caballeros de la Orden del Toisón.

¿Tiene entonces su origen que ver con la restauración de camafeos rotos, en los que el oro vendría a suplir las partes dañadas, o es un tipo de joya que ya existía anteriormente y que cobró especial relevancia en el siglo XVI?

Es en la respuesta a esta pregunta donde surge la *hipótesis* que me propongo defender: Creo que *fue en la Corte francesa de Francisco I y su hijo Enrique II cuando dos artistas, un lapidario, Matteo dal Nassaro, y un orfebre, Etienne Delaune, tuvieron la ocasión de contemplar un camafeo romano que les sirvió de inspiración para elaborar ese tipo de joya al que venimos aludiendo.*

Pero vayamos por partes: La presencia de un posible *commesso romano* en el Museo Británico, que localicé por azar reproducido en el Arte Romano de García Bellido⁵ atribuido a Dioskourídes, me proporcionó la primera pieza del *puzzle* y me llevó a pensar que no se remontaba ese dudoso origen a la reparación de ejemplares rotos o quizás al siglo XV y a Borgoña, sino que se retrotraía a la Edad Antigua y a la Roma Imperial.

3 HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea del siglo XVI. Estudio tipológico y temático*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1992. Volumen 1, Tomo I, n° de catálogo: 509, 510, 511*, 512, 513; Tomo II, n° catálogo: 1004, 1005, 1006*, 1007, 1008, 1009, 1010, 1011, 1012*, 1013, 1014, 1074, 1115*, 1167, 1168, 1169, 1170, 1171, 1172**, 1173, 1174, 1175, 1233*, 1234, 1603. Los cinco n° acompañados de un asterisco son los *commessi* localizados por mí que Hackenbroch nunca ha citado o no los ha considerado como tal. Sí cita en cambio como *commesso* la pieza que yo catalogo con el n° 979 y que a mi juicio no lo es, porque en este caso creo que el oro, sin esmaltes ni perlas, suple una parte rota del camafeo, no lo recrea. El n° 1172, señalado con dos asteriscos, he podido comprobar que es un *commesso* diferente, realizado por ensamblaje de piedras de distintos colores, pero sin presencia de oro esmaltado ni piedras preciosas. Es un trabajo atribuido a Ottavio Miseroni de *circa* 1600 que se conserva en el Museo Kunsthistorisches de Viena.

4 NEWMAN, Harold: *An illustrated Dictionary of Jewellery*. Londres, Thames & Hudson, 1996, pág. 245- 246, foto pág. 247.

5 GARCÍA BELLIDO, Antonio: *Arte Romano*. Madrid, CSIC, 1955, pág. 269- 270, fig. 490.



LÁMINA 2. *La Gema Blacas-Strozzi, Roma, circa años 14 - 20 de Cristo. Museo Británico, Londres.*

El ejemplar localizado no se trata de una pieza de *joyería*, sino de colección, ya que es de un tamaño algo considerable, 12,8 x 9,3 cm. Es un *camefeo* de sardónica blanco-melado, con el busto de perfil a la izquierda de un *emperador romano*, armado con la égida de la Gorgona y la lanza, llevando en su cabeza una *diadema de oro engastada con piedras preciosas*, es decir, con el toque que le convierte en *commesso*. Datada por el Museo como de los años 14 a 20 de nuestra era, con número de catálogo GR 1867. 5-7484 (gem 3577), fue comprado en 1867 en la venta de la colección del Duque de Blacas, quien a su vez lo adquirió de la Strozzi, por lo que esta pieza se conoce como la *gema Blacas - Strozzi* (lám. 2).

El camafeo del que se han publicado numerosos trabajos⁶, plantea un problema de identificación: Para la mayoría de los estudiosos es un retrato de *Augusto*,⁷ mientras para otros se trata de *Constantino*,⁸ y lo más curioso es que el objeto clave de la discusión es la *diadema*, una diadema que esgrimen para defender su postura al respecto y que es en sí misma problemática tanto en su origen como en su posible restauración.

Los autores que defienden que se trata de un retrato de *Augusto*, lo hacen fijándose en los rasgos físicos del retratado y la calidad de la talla, y ante el problema que les plantea la diadema, más propia de los *dioses del Nilo* y de los *reyes egipcios*, piensan que Augusto pudo ser así coronado tras su campaña en Egipto; pero los que apoyan que se trata de *Constantino*, lo hacen basándose precisamente en la diadema que afirman que empezó a utilizarse en Roma en el *Bajo Imperio*, en concreto con Aureliano, y que Constantino la consiguió tras su victoria sobre los godos.

La *diadema* en cuestión es una cinta de oro trabajada en relieve, sin esmaltes, engastada con varias piedras preciosas y camafeos. La descripción que Smith y Walters hacen de las piedras coincide y es como sigue: Una *esmeralda*, un *berilo*,

6 Quisiera dar las gracias al P. José Anoz, Agustino Recoleta, por su ayuda con el alemán, a M. Rosa Chao, religiosa Concepcionistas, por la suya con el italiano, y a las Dras. D^a Isabel Mateo y D^a Margarita Estella, del C.S.I.C. por su colaboración.

7 NEWTON, C.T.: *Guide to the Blacas collection*. Londres, British Museum, 1867, n° 1; RICHTER, G.M.A.: *Engraved gems of the greeks, etruscan and roman*, London, Phaidon Press Ltd. 1971, págs. 99- 100, fig. 474; STRONG, Eugénie: *La Scultura Romana da Augusto a Constantino*. Florencia, Istituto di Edizioni Artistiche, 1923, págs. 88- 89 y 357, fig. 59; LIPPOLD, Georg: *Gemmen und Kameen des altertums und der Neuzeit*. Stuttgart, Julius Hoffmann Verlag, s/a, pág. 72, lám. LXXII, n° 2 y pág. 179, tafel LXXII; FURTWÄNGLER, Adolf: *Die Antiken Gemmen geschichte der Steinschneiderkunts in Klassischen Altertum*. Leipzig- Berlín, Giesecke & Devrient, MCM, pág. 316, fig. 159; RASPE, Rudolf Eric: *Catalogue raisonné d'une collection generale de pierres gravées antiques et modernes tant en creux que camées tirées des Cabinets les plus célèbres de L'Europe*. Londres, Tassie, MDCCXCI, Vol. II, pág. 628, 11090; SMITH, A.H.: *A catalogue of engraved gems in the British Museum*. London, William Clowes and Sons LTD, 1888, pág. 174, n° 1560; WALTERS, H.B.: *Catalogue of the engraved gems and cameos Greck, Etruscan and Roman in the British Museum*, London, Bernard Quarich LTD, 1926, págs. 336- 337, n° 3577; REINACH, Salomon: *Pierres gravées*, París, Librairie de Firmin- Didot el Cie., 1895, pág. 28, I, 18, MEGOW, Wolf- Rüdiger: *Kameen von Augustus bis Alexander Severus*. Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1987, pág. 166, A18, taf. 8,6; KING, C.W.: "The Blacas gems", *Archeological Journal*, Vol XXIV (1867), Part III, pág. 307 y BATAGLIA, G.: "L' imagine di Augusto scolpita di Dioscurides", *Historia*, n° 8 (1934), págs. 474- 490.

8 GORI, Antonii Francisci: *Gemmae antiquae ex thesauro Mediceo et privatorum dactylithecis Florentiae*. Florentiae, Ex typographie Michaelis Nestenus et Francisci Moücke, anno CD. D. CC. XXXI, págs. 47- 48, tabula XVIII, pág.46; STOSCH, Baron de: *Description des pierres gravées du feu*. Florence, André Bonducci, MDCCLX, pág. 448, n° 308; BERNOUILLI, Johan Jacob: *Römische Ikonographie*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1969, Vol. II,1, pág. 420 y DAVID, F.A. y MULOT, F.: *Le Museum de Florence ou collection des pierres gravées, statues, médailles et peintures que se trouvent à Florence, principalement dans le cabinet du Grand Duc de Toscane*. París, Chez l'auteur F. A. David, MDCCCLXXXVII, pág. 66, plancha XX, n° II.

un *plasma*, un *camafeo* con la cabeza de Artemis mirando al frente, un *topacio*, un *camafeo* de *ónice* con una cabeza de hombre joven, también mirando al frente, con cuatro *diamantes* alrededor, una *esmeralda*, otro *camafeo* de *ónice* con la cabeza de un sátiro mirando igualmente de frente, un *granate* con un rostro en bajo relieve y un *diamante*. Reinach introduce una pequeña variación, ya que sustituye el *berilo* por un *aguamarina*.

Habiendo observado personalmente el *camafeo*, concreto las piedras como siguen: Una *aguamarina* cuadrangular con talla tabla, un *berilo* oval tallado en relieve, con un rostro femenino de frente, un *topacio* cuadrangular tabla, un *camafeo* oval de *ónice* con otro rostro mirando al frente, rodeado de cuatro *diamantes* circulares puntas, una *esmeralda* más o menos circular tabla, otro *camafeo* oval de *ónice* con un rostro mirando de frente, un *granate* oval con otro rostro en relieve de frente, y un *diamante* cuadrangular tabla.

Las piedras, engarzadas en monturas a la *rusa*, están talladas de forma tosca, y los *camafeos* no son gran cosa, precisamente ellos son los que mejor pueden avalar la tesis de que la *diadema* no se hizo a la vez que el *camafeo*, sino que fue un añadido posterior, trabajo *bizantino*, para King, aunque para otros autores sea Medieval. Había perdido algunas piedras y cuando el *camafeo* estuvo bajo la custodia de Leon Strozzi a comienzos del siglo XVIII, se la restauró y según King se le engarzaron las cabecitas de esmeralda y plasma (*sic*).

Posiblemente, antes de que se le añadiese esta diadema, el *camafeo* presentaba en su lugar otra tallada en la misma piedra, una simple cinta atada con una lazada en la nuca, si bien King cree que lo que había era una corona de laurel que se le borró para dejarla convertida en cinta y poderle así aplicar la de oro encima, lo cual, si se mira el mechón central sobre la frente, parece la teoría más plausible.

¿Cual es mi opinión ante todo lo expuesto? No creo que sea relevante para la defensa de la hipótesis expuesta quién sea el retratado, lo que sí tengo claro es que es trabajo romano y sin lugar a dudas, desde el momento en que se le añadió la *diadema*, un *commesso*, sólo que posiblemente ésta sea un añadido *bizantino*, como dice King, si el retratado es Augusto, mientras que si es Constantino, pudo ser realizada en las mismas fechas que el *camafeo*, pero igualmente en Bizancio (Constantinopla), en la parte oriental del Imperio, si bien, sea cual sea la solución, la *técnica* y el *tipo* de orfebrería que presenta, se seguiría trabajando después en Occidente en la época Medieval y posteriormente.

Pero ¿Cómo pudo ser contemplado este *commesso- romano* en la Corte Francesa por los artistas antes mencionados? ¿Pudo realmente estar alguna vez en Francia? Y si fue así ¿cómo llegó? Poco es lo que he podido esclarecer sobre sus propietarios, desconozco cuando entró a formar parte de la Casa Strozzi, y el momento exacto en que la adquirió el Duque de Blacas, pero admitida su pertenencia a la familia Strozzi, —el único dato que tengo seguro es que la gema era propiedad del obispo León Strozzi cuando fue restaurada y que su sobrina y heredera, Teresia Strozzi, se la permitió ver a Gori quien publicó sus notas citán-

dolo en 1731⁹,— puedo establecer una triple posibilidad, pensar que desde antiguo perteneció a los Strozzi, que tal vez era propiedad de los Médicis o bien que pertenecía a los Valois y ellos se lo obsequiaron a la *otra* familia florentina. Hagamos un poco de *historia*:

En la Florencia Renacentista, la familia más poderosa sin duda eran los *Médicis*, pero junto a ellos otra de las familias principales eran los *Strozzi* y de ambas familias se tiene conocimiento de que fueron coleccionistas de *camafeos*. Lo fueron Felipe *El Mayor* y sus descendientes, pero también lo fueron Cósimo *El Viejo*, Lorenzo *El Magnífico* y los suyos¹⁰. Aunque las relaciones entre ambas familias dejaban mucho que desear, fue precisamente en el siglo XVI cuando se produjo la alianza matrimonial entre ambas: Clarisa de Médicis, hija de Pedro II *El Infortunado* y nieta de Lorenzo *El Magnífico*, contraía matrimonio en 1508 con Juan Bautista Strozzi, llamado “Felipe *El Joven*”. Se trató de un matrimonio preparado tanto por la familia de la novia, especialmente por su madre Alfonsina Orsini y su tío el Cardenal Julio de Médicis, entonces prior de Capua y futuro Papa Clemente VII, como por la del novio, en la que tuvo un papel muy importante su madre Selvaggia Di Bartolomeo¹¹.

Según la costumbre hubo dote e intercambio de regalos, en ambos casos las joyas jugaron un papel destacado, y se tiene noticias de que como el novio había sido castigado por la *Señoría* y enviado al exilio a Nápoles, Selvaggia, encargada de dar la bienvenida a Clarisa, le envió un *rubí* y una *perla* en forma de pera.

A Clarisa, como no podía esperarse menos de la nieta del *Magnífico*, le debían gustar mucho las joyas y ser además muy previsora, ya que posiblemente imaginándose lo que pasaría a la muerte de su madre Alfonsina, se había ido haciendo con un lote de joyas y pequeños objetos que sabía que su tío el Cardenal no le iba a reclamar, sobre todo teniendo en cuenta que se que se le escamotearon 40000

9 GORI, Antonii Francisci: *Op. cit...*, Vol.1, págs. XIV- XV.

10 ANTONETTI, Pierre, *Historie de Florence*, París, Presses Universitaires de France, 1983, pág. 76; TUENA, Filippo M. y MORI, Gioia: *Il tesoro dei Medici. Collezionismo a Firenze dal Quattrocento al Seicento*. Florencia, Giunti Barbèra, 1972, págs. 7, 11 y 14; MASSINELLI, Anna Maria y TUENA, Filippo: *El tesoro de los Medici*. Madrid, Anaya, 1992, págs. 22, 24 y 27; VASARI, Giorgio: *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Edición comentada por André Chastel. París, Berger- Levrault, 1984, pág. 35; CHASTEL, André: *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo El Magnífico*. Madrid, Ed. Cátedra, 1991, pág. 60 y AAVV.: *I gioielli dei Medeci, dal vero e in ritratto*, Florencia, Sillabe, 2003, Appendice documentaria, pág. 180.

11 BULLARD, Melissa Meriam: “ Marriage Politics and the Family in Florence: The Strozzi-Medici Alliance of 1508” *American Historical Review*, vol. 83, n° 3 (1979), págs. 668- 687; BULLARD, Melissa Meriam: *Filippo Strozzi and the Medici. Favor and finance in sixteenth- Century Florence and Rome*. Cambridge, Cambridge University Press, 1980, pág. 45, 59 y 60 y STROZZI, Laurent: *Vie de Philippe Strozzi, Premier commerçant de Florence et toute l'Italie, sous les regnes de Charles V & François I et chef de la Maison rivale de celle des Médicis, sous la souverainée du Duc Alexander*. traducción del toscano por m. Requier. París, en casa del Autor, Lambert y Dossain, MDCCLXII, págs. 8 y 38.

escudos de herencia¹². Entre estas joyas y objetos bien pudo estar el *camafeo-commesso*, suponiendo que fuese Clarisa su propietaria y no su esposo, porque tampoco es absurdo aventurar que Felipe Strozzi fuese el propietario de la gema que podía haber recibido en herencia de su padre.

Los Strozzi, tras vivir en diversos lugares de Italia, —Felipe había sido nombrado tesorero por el Papa León X (Juan de Médicis) lo que le obligó a residir en Roma,— se habían exiliado en 1537, muerta ya Clarisa (1528), en Francia; allí el hijo mayor, Pedro, llegaría a ser nombrado *Mariscal* y contraería matrimonio con Laudamia mientras su hermano Roberto lo hacía con Magdalena, ambas sobrinas de Catalina de Médicis¹³, quien era a su vez sobrina de Clarisa, estando muy relacionada con ella, ya que a la muerte de su abuela Alfonsina, pasó a estar bajo su custodia y además su tío Felipe Strozzi sería el que haría un préstamo a Clemente VII para poder hacer frente a su dote y quien la acompañase a Francia para desposarse con el Delfín¹⁴.

Por otra parte, se puede barajar la posibilidad de que el *camafeo-commesso* fuese propiedad de Catalina a cuyas manos habría llegado por cauces similares que a las de Clarisa, no debe olvidarse la magnificencia del ajuar de la florentina preparado en Mantua bajo la dirección de Isabel D'Este; y que después pasara a la familia Strozzi como un regalo, algo no extraño de imaginar, ya que el citado Roberto obsequió a Enrique II con los *esclavos* de Miguel Ángel hoy en el Louvre.

Igualmente podía haber sido propiedad de los Reyes de Francia, pues en un inventario de 1560 aparecen registrados bastantes camafeos¹⁵ y Cellini, en su *tratado de orfebrería*, dice que Francisco I le mandó llamar y le mostró *algunos camafeos antiguos de un tamaño mayor del de una palma de la mano grande y sobre ellos me preguntó muchas cosas...*¹⁶, incluso el *commesso medieval* aludido con Felipe de Borgoña o Robert Masmines, que citan Hackenbroch y Newman, podía encontrarse en la Corte francesa ya que pudo enviarlo como un obsequio Micaela, hija de Carlos VII y primera esposa del Duque, quien siguiendo la costumbre paterna, igualmente coleccionaba camafeos¹⁷.

Lo que me interesa dejar claro es que independientemente de quien lo tuviera en ese momento, Clarisa —es decir, los Strozzi—, Catalina o Francisco I, la joya estuvo en la Francia de los Valois, y allí es donde tuvo que ser vista por Matteo dal

12 STROZZI, Laurent: *Ibidem*: págs. 91-92.

13 FRANCHI, Ana: *Catalina de Médicis*, Barcelona, Ed. Planeta-De Agostini S.A., 1996, pág. 62, nota 2 y pág. 259, y STROZZI, Laurent: *Op. cit...*: Págs. 80 y 358.

14 FRANCHI, Ana: *Op. cit...*: págs. 43-44.

15 HACKENBROCH, Yvonne: *Renaissance Jewellery*, Londres, Sotheby Parke Bernet Publications, 1979, págs. 391-394.

16 CELLINI, Benvenuto: *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, Madrid, Akal, 1989, pág. 38.

17 MORÁN, Miguel y CHECA, Fernando: *El coleccionismo en España*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1985, pág. 29.

Nassaro y Etienne Delaune. Pero ¿dónde y cuándo? La respuesta es en la Corte, durante los últimos años del reinado de Francisco I, cuando Enrique, el heredero, había contraído matrimonio (1533) con Catalina y los Strozzi estaban allí asentados, lo que tuvo que ser aproximadamente entre 1540 y 1547. Porque es en ese momento cuando pudieron coincidir los dos artistas, Matteo, *Pintor, Grabador y Valet de Cámara del Rey Francisco*, dispuesto a abandonar Francia a la muerte de su protector y mecenas; y Etienne, posiblemente en periodo de formación, moviéndose ya en los círculos de la Corte, lo que explicaría que el nuevo Monarca, Enrique II le nombrase en 1552 *Orfebre y Grabador Real*¹⁸.

¿Realmente pudieron coincidir los dos maestros? Creo que sí, veámoslo: No hay duda de que el Rey Francisco I fue un gran *mecenas* y que reunió en torno suyo a un grupo selecto de artistas, recordemos a *Leonardo*, con el propósito de que trabajasen para él. Entre estos artistas también hubo orfebres, y no precisamente cualquier orfebre, Cellini cuenta cómo estuvo trabajando de 1540 a 1545 para el Rey que incluso lo alojó en el Castillo de *Petit Nesle* y le iba a visitar en compañía de otros miembros de la Corte, entre ellos el Delfín y la Delfina¹⁹. Pero Francisco ya había habilitado anteriormente la *Logia Real de las Estufas* para Matteo quien empezó a trabajar para él en 1515, luego, tras el paréntesis de la Batalla de Pavía y la prisión de Francisco en Madrid, el veronés, que había regresado a Italia, volvió de nuevo a Francia para permanecer allí hasta la muerte del Monarca, falleciendo él mismo poco después²⁰. En 1531 instaló en el Sena un barco- molino para tallar piedras pues esa era su especialidad, era maestro lapidario, y entre sus obras, todos los autores señalan una, hoy perdida, que creo que debe ser citada aquí, se trataba de un *camefeo de ágata* con la cabeza de *Deyanira*, con la peculiaridad de que como la piedra tenía una veta roja, Matteo la había hecho coincidir con el reverso de la piel del león dando la sensación de estar recientemente desollado, y en el fondo eso es lo que se hace cuando se trabaja un *commesso*, utilizar los distintos colores de la piedra, el oro y las gemas para sugerir las distintas calidades de las figuras: cara, manos, tejidos, adornos... Matteo, muy bien considerado como estamos viendo, se relacionó con otros artistas, entre ellos Cellini, que nos dice: *...Dos días después era fiesta y el señor Matías del Nazaro, también italiano y servidor del Rey, de mi misma profesión y muy diestro, me*

18 HORCAJO PALOMERO, Natalia: "Sobre dos diseños europeos de joyas grabados en el siglo XVI y su posible influencia en las pruebas de maestría de dos orfebres catalanes", *Archivo Español de Arte*, n° 264 (1993), pág. 414.

19 CELLINI, Benvenuto: *Tratados...* págs. 89-90 y CELLINI, Benvenuto: *Memorias y otros escritos*, Barcelona, Editorial Iberia, 1959, vol.II, págs. 46- 47 y 56-57.

20 VASARI, Giorgio: *Op. cit...*, págs. 39- 41; BABELON, Ernest: *La gravure en pierres fines camées et intailles*, París, Ancienne Maison Quantin Librairies- Imprimeries Réunis, s/a, págs. 271-274; MARIETTE, Pierre Jean: *Recueil des pierres gravées*, París, P.J. Mariette, 1732- 1737, págs. 120-123 y TOUR, Honour de la: "Matteo dal Nassaro" *Revue Numismatique*, vol.11 (1893), págs. 517-561.

*invitó en compañía de mis muchachos a divertirnos en el jardín*²¹. “En compañía de mis muchachos...” Aquí es donde puede hacer su aparición Etienne Delaune, el orfebre francés. Se desconoce la fecha concreta de su nacimiento, pero se sabe que lo hizo en Orleans probablemente en 1518 y que en 1552 se había convertido en *Orfebre y Grabador Real* del nuevo Rey Enrique II y es posible que con aproximadamente 22 años, en 1540 trabajase al servicio de Cellini, pues éste cita que trabajaron para él *buenos orfebres franceses*. Delaune pronto pondría de manifiesto toda su capacidad como orfebre y diseñador y entre 1556 y 1559 suministraría al Rey los dibujos de su famosa armadura.

Está claro que Cellini no tuvo la ocurrencia de elaborar un *commesso*, si lo hubiese hecho habría quedado constancia de ello en sus escritos, por tratarse de un tipo de joyas muy llamativo y espectacular del que hubiese presumido largamente; y artistas de renombre y muy relacionados con la Corte y en esos años finales de la primera mitad del siglo XVI están Matteo y Etienne, el primero lapidario, el segundo orfebre, y ambos muy buenos. Supongamos, que ven la *gema Blacas - Strozzi* y deciden hacer algo similar repartiendo las tareas, cada uno trabaja en su especialidad, unen sus trabajos y ... ¡Ya tienen el *commesso*! Pero... ¿Podemos recurrir a alguna prueba más o menos tangible? Pues sí: Hay un *commesso*, el de la *Prudencia* (nº 1004), en el Museo Metropolitano de Nueva York (lám. 3), cuyo reverso en oro esmaltado sigue un grabado de Delaune que permite a Hackenbroch deducir con buen criterio que tal vez sea obra suya, y si hizo el reverso, siendo como era un orfebre extraordinario, ¿no iba a hacer el anverso?.

Si algunos de los *commessi* localizados son suyos y de Matteo, tenemos que pensar que habría que datarlos entre 1545 y 1547-48, fecha aproximada de la muerte de este segundo maestro, lo cual es aceptable, pero... ¿cuáles podrían ser esos *commessi*? A la vista de los localizados, yo apostaría por ocho ejemplares, entre los que se incluye el de la *Prudencia* aludido anteriormente. ¿Por qué estos?, Porque en ellos el rostro de la figura representada, tallado en calcedonia blanca, presenta el mismo curioso perfil clásico, de nariz recta, porque en muchos de ellos aparece la *flor de lis* como elemento decorativo y por la temática, mayoritariamente *Prudencias* (nº 509²², 510, 1004 y 1167), y la *Prudencia* era el símbolo de Catalina de Médicis²³. Los otros temas son, la Vanidad (nº 1005), David con la cabeza de Goliat en alegoría a Enrique II (nº 1168) y Alejandro (nº 1173 y 1603)²⁴.

21 CELLINI, Benvenuto: *Memorias...* Libro II, pág. 81.

22 Se recuerda que los números de catálogo que aparecen se corresponden con los del catálogo que la autora presentó en *La joyería europea del siglo XVI. Estudio tipológico y temático*, ya citado.

23 McCONNELL, Sophie: *Metropolitan jewelry*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Bulfinch Press Book/Little, Brown and Company, 1991, pág. 29.

24 Eichler y Kris ya habían relacionado los nº 509, 510 (que identifican con Cleopatra), 1004 y 1173, considerando la posibilidad que que se deban a la mano de Ottavio Miseroni (EICHLER, Fritz y KRIS, Ernst: *Die Kamen in Kunsthistorisches Museum*, Viena, Verlag von Antón Schrael & Co., 1927, pág. 145, nº 308 y 309).



LÁMINA 3. *ComMESSo: La Prudencia*. Francia, ¿Matteo dal Nassaro y Etienne Delaune?, circa 1545 - 1548. Museo Metropolitano, Nueva York.

Además es necesario señalar un dato común en algunos de estos commessi, en concreto en los nº 509, 510 y 1004, es la posición de los brazos y las manos, igual en todos ellos y que también podemos ver en un camafeo en la tapa del *perfumador con camafeos* del Tesoro del Delfín, considerado por Angulo²⁵ como trabajo del siglo XVI; en cuanto al nº 1167, (lám. 1), la postura de su brazo derecho, levantado, recuerda un *commesso* (nº 998), realizado en piedras duras que se encuentra en el Museo Kunsthistorisches, presentando a una dama con un amoscador, relacionado por Eichler y Kris²⁶ con Ottavio Miseroni. Esta misma postura igual-

25 ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Catálogo de las Alhajas del Delfín*, Madrid, Museo del Prado, 1989, págs. 71-73, nº 34.

26 EICHLER, Fritz y KRIS, Ernst: *op. cit.*..., pág. 143, nº 303 y 304.

mente la encontramos en el *camafeo* del paño VI rectangular nº 71 del *cofre con camafeos* del Tesoro del Delfín y en un camafeo suelto perteneciente a piezas robadas, como señala Angulo²⁷ y también, como señala Arbeteta en un camafeo (nº 999) de lapislázuli del Museo Lázaro Galdiano²⁸.

Los veintidós restantes *commessi*, se deberían a otras manos y serían posteriores, aunque algunos de ellos también se pueden agrupar por semejanza, veamos:

De ellos, quizás sea el de *Leda y el cisne* (nº 1169) del que más se ha escrito, ya que algunos estudiosos lo han relacionado con Cellini porque en sus *memorias* cuenta que ha realizado una *medalla de oro* con *Leda y el cisne* para el Gonfalonero Gabriel Ceserino, pero no la describe ni indica que haya ensamblado en ella el oro esmaltado con la talla de calcedonia; sin embargo, Hackenbroch señala que la arquitectura que aparece al fondo está relacionada con la que aparece en el salero que el orfebre italiano realizó para Francisco I y que recientemente ha sido sustraído del Museo Kunsthistorisches de Viena²⁹. Aunque es un ejemplar soberbio, que también utiliza la calcedonia para modelar el cuerpo de Leda, —el perfil no es el mismo—, prefiero no incluirlo entre el grupo citado, entre otras razones porque me parece posterior a la fecha que les he asignado, y desde luego no creo que se deba a Cellini³⁰.

De las mismas manos que éste probablemente sea el nº 512, una figura de Lucrecia en calcedonia, de la que Hackenbroch piensa que ha perdido su montura original, esta joya lleva engastados varios rubíes ovales cabujones en monturas a la *rusa* iguales a los que aparecen en el de Leda.

Aunque no lleve rubíes engastados, hay una tercera pieza que creo que también puede relacionarse con la de Leda, se trata del nº 1115, una *Ninfa saliendo del baño*, (lám. 4) del que Tait señala que está dañado e incompleto³¹, pero el cuerpo así como el perfil de la Ninfa recuerda en su modelado al de Leda³².

Los catalogados con los números 1007, 1008³³ y 1074, dos personajes femeninos sin determinar y una cabeza de negro, parecen haber sido realizados en el

27 ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Op. cit.*, pág. 61, nº 71 y págs. 84-85, nº 41, letra M.

28 ARBETETA MIRA, Letizia: *El Tesoro del Delfín*, Madrid, Museo del Prado, 2001, pág. 231, nº 57 y ARBETETA MIRA, Leticia: *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano/ Caja Segovia, 2002, pág. 56, nº 20.

29 HACKENBROCH, Yvonne: "Commessi"... pág. 220.

30 En 1997, en "El orfebre y el joyero del Renacimiento" en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, nº 10, pág. 148, acepté como probable la autoría de Cellini para este *commesso*, pero la consulta posterior de bibliografía me lleva a no aceptar esa posibilidad. En ese mismo artículo, ya empecé a plantear la posibilidad de que el *commesso* nº 1004 fuese trabajo conjunto del Nassaro y de Delaune (pág. 145).

31 TAIT, Hugh: *Jewellery through 7000 years*, Londres, British Museum Publications Limited, 1976, pág. 236.

32 Mirando este *commesso* no puedo evitar la comparación de la *ninfa* con la *Odalisca* de *El baño turco* de Ingres, y siempre me imagino que el pintor pudo tener esta joya en sus manos.

33 Eichler y Kris: *Op. cit.*..., págs. 145-146, nº 310, relacionan el nº 1008 con el 510 y con el 1234, asimismo lo relacionan con el nº 1007.



LAMINA 4. *ComMESSo: Ninfa saliendo del baño. Francia, fines del siglo XVI. Museo Británico, Londres.*

mismo taller o por los mismos orfebres, en el primero se ha utilizado la sardónica y el amatista, en el segundo, la calcedonia azul y en el tercero, el ónice. Pero son muy similares en cuanto se destaca la figura sobre un fondo de oro trabajado con punteados. Un fondo similar tiene el nº 1175, otro busto femenino sin identificar, sin embargo tengo ciertas dudas de que sea del mismo taller.

Los nº 1170 y 1171, que representan a Marte son trabajos semejantes y aunque el nº 1014 con San Jorge está en la línea, indudablemente no ha salido de las mismas manos aunque se hayan realizado por las mismas fechas.

Los nº 511, Diana, 513, un retrato femenino, y 1234, Cleopatra, en ágata ahumada, hessonita y jacinto, que son considerados por Hackenbroch como trabajo italiano, parecen indudablemente de la misma mano y no veo inconveniente

que su procedencia sea Francia, porque quizás sean los que sigan más de cerca los trabajos que hemos relacionado con Nassaro y Delaune.

Del resto de las piezas diré que no hay forma de relacionarlas, pero hay un grupo en las que el *commesso* no se destaca sobre un fondo de oro, sino sobre otra piedra dura, son los nº 1006, 1009, 1010, 1011, 1012 y 1013, si bien no encuentro nada que pueda, aparte de este detalle, ponerles en contacto, aunque de los ejemplares citados, los más semejantes son los nº 1009 y 1011, de los que Hackenbroch opina que son trabajos italianos, atribuciones a las que no tengo nada que objetar.

En cuanto al nº 1174, una Diana *negra*, para Hackenbroch es un trabajo realizado en Praga, atribución a la que tampoco me opongo, pues el movimiento de piezas y orfebres es una constante a lo largo de todo el Renacimiento³⁴ y los *commessi* pudieron también realizarse en otros lugares de Europa, si bien su existencia es corta, tal vez porque son producto de fines de siglo³⁵, y el siglo XVII iba a suponer un cambio enorme en el diseño y la estética de las joyas.

Nassaro y Delaune crearon un tipo de joya efímero pero que pudo tener una cierta difusión por otras cortes europeas como acabamos de señalar, e igualmente una continuidad en Francia, donde los discípulos de Matteo —Guillaume Hoison y Jehan Vinderne— y los nuevos orfebres de la Corte, continuaron trabajando en un taller que elaboró algunos de los más bellos ejemplares de orfebrería del siglo XVI, como pueden ser algunas de las piezas que después se repartirían por otros países y que en el caso español reciben el nombre de *Joyas del Delfín*, por haberlas heredado Felipe V de su padre, Luis, Delfín de Francia, lo que explicaría la similitud de algunos detalles de oro, gemas y camafeos de estas alhajas con la *gema Blacas -Strozzi*.

De todas ellas quizás el *Cofre con camafeos*, ya citado, sea el que tiene una relación más precisa con este taller y más concretamente cuatro de los muchos camafeos que tiene engarzados. Serían el *camafeo de Francisco I*, en el paño II rectangular, nº 17, con una influencia enorme de los retratos del Rey por el Nassaro, el de *Adriano* en el paño I trapezoidal, nº 1, pues sobre el pecho del retratado aparece una cabecita similar a la *Gorgona* de la *égida* del Augusto/Constantino, la del *camafeo* con el busto de mujer coronada de laurel, en el paño IX rectangular, nº 107, del que Angulo piensa que es el mejor de la arqueta y que parece inspirado directamente en el Blacas, y finalmente, el de *la mujer con el*

34 El propio Delaune, tras su marcha de Francia, trabajó en Estrasburgo y en Augsburgo, donde al parecer tuvo su propio taller, en la década de 1570, en 1580 volvió a Estrasburgo para regresar de nuevo a París.

35 Hay algún *commesso* posterior en el Museo degli Argenti, como el recogido por MASSINELLI y TUENA en la pág. 173 del libro citado, posiblemente del siglo XVII, por los trabajos en oro esmaltado que presenta, o los que están catalogados con el nº 98 en el libro de SFRAMELI, con los retratos de Giovanni Guglielmo y Anna María Luisa de Médicis, del siglo XVIII.

brazo levantado, en el paño VI rectangular, nº 71, del que ya se ha hablado anteriormente.

Sé que toda mi argumentación no puede pasar de ser una simple hipótesis, que me faltan pruebas, que a pesar de todo el tiempo que le he dedicado no he podido localizar esas *dichosas piezas* que deberían de cerrar el *puzzle*, pero también sé que aunque mi propuesta puede ser muy discutible, hasta que se descubran los datos que faltan, si se descubren, o hasta que se plantee y defienda una hipótesis diferente con pruebas más definitivas, esto es lo que hay y creo que puedo permitirme decir con Pirandello *así es si así os parece* confiando en vuestra benevolencia.

Los contrastes y marcadores de la ciudad de Oviedo en los siglos XVII y XVIII

YAYOI KAWAMURA
Universidad de Oviedo

Durante varios siglos en los que el sistema monetario se basaba en el valor intrínseco de los metales nobles que el hombre les otorgaba y sigue otorgando, el control de la ley de esos metales, el oro y la plata, era una materia de gran trascendencia para los gobernantes de todo el planeta. Los profesionales que trabajaban con los metales, los maestros plateros, no por su faceta artística sino por manejar esos materiales de valor, estaban profundamente implicados en este tema. Las actividades de los plateros vinculadas con ese aspecto legislativo han sido estudiadas por varios investigadores, entre los cuales destacan los trabajos de Cruz Valdovinos y Sanz Serrano sobre Madrid y Sevilla respectivamente, grandes centros donde se formaron los gremios con normativas ajustadas a esa necesidad de control¹.

Mientras la realidad de esos centros que contaban con un asentamiento de varias decenas de plateros simultáneamente sirve de modelo para conocer los funcionamientos legales de este colectivo, no hay que olvidarse de que en España existía otra realidad en otras ciudades y villas de cierta importancia poblacional, como en el caso de Oviedo, donde nunca hubo gremio de plateros ni cofradía de

1 CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Los plateros madrileños. Estudios histórico jurídico de su organización corporativa*, Gremio de joyeros y plateros de Madrid, Madrid, 1983. SANZ SERRANO, M. J., *El Gremio de plateros sevillanos. 1344-1867*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991.

San Eloy, y por lo tanto la aplicación de los aspectos legales de los metales nobles estaba regida totalmente por la corporación municipal.

La presencia del contraste y marcador en Oviedo no es un estudio bien profundizado hasta ahora, y este trabajo pretende subsanar esa insuficiencia². La marca de la ciudad de Oviedo más antigua que conocemos corresponde a una fecha avanzada del siglo XVI³, sin embargo parece que la práctica de marcar los objetos de plata se abandonó por completo hasta 1731 como indicamos en el anterior estudio. Sigue siendo válida a nuestro juicio la consideración dada en la anterior ocasión de que en un centro que apenas contaba una decena de maestros plateros no había necesidad de vigilar la ley del metal noble con el que elaboraban ellos distintas piezas.

Sin embargo, deberíamos de distinguir el acto de controlar la ley de los objetos fabricados y el de las monedas. El marcar los objetos realizados por los maestros plateros significaba la necesidad de controlar a los artífices para que no causasen fraude en los objetos artísticos o utilitarios. Pero aún no habiendo necesidad de ese control a los plateros en un centro como Oviedo, existía necesidad de contar con el contraste y marcador que vigilara sobre todo las monedas en circulación. Precisamente los maestros plateros que ahora analizamos como contraste cumplían principalmente esa labor de la administración pública.

Tenemos una noticia datada en julio de 1643⁴. Antes de esa fecha la corporación municipal había designado el cargo de contraste a Gabriel de Segura, platero, vecino de Valladolid y residente en Oviedo. Resulta que dicho maestro debió de abandonar la ciudad por esas fechas y, ante la vacante creada, Roque Menéndez⁵, asimismo platero y vecino de Oviedo, solicitó a la Ciudad la ocupación del cargo, lo cual le fue concedido. El texto que revela este hecho habla exclusivamente del trabajo de aferir los pesos y medidas de la ciudad y no hace referencia alguna al control del metal.

El primer nombramiento del contraste relacionado con la cuestión del control del sistema monetario sucedió el 21 de enero de 1688⁶. El procurador general de la ciudad Francisco la Puerta Rivera presentó en el ayuntamiento la petición de nombrar a un maestro platero de oro como contraste de la ciudad. Alegaba su

2 En nuestro anterior trabajo tratamos la figura de Juan Antonio Suárez (1697-1749) como primer contraste de Oviedo nombrado a raíz de la Real Cédula de Felipe V (1730). Aquí ofrecemos más datos de otros contrastes y una mejor interpretación histórica de los hechos relacionados. KAWAMURA, Y., "Fiel contraste de la ciudad. Registros de los plateros de Oviedo y sus marcas", en ÍDEM. *Arte de la platería en Asturias, periodo barroco*, Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1994, pp. 55-59.

3 FERNÁNDEZ, A., MUNOA, R. y RABASCO, J., *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Edición de los autores, Madrid, 1984, p. 183.

4 A. M. O., A21, f. 349r. Acuerdos municipales del día 15 de julio de 1643.

5 KAWAMURA, Y. *Arte de la platería, periodo barroco*, op. cit, p. 71.

6 A. M. O., A39, ff. 16v.-18v. Acuerdos municipales de los días 21 y 31 de enero de 1688.

solicitud por haber “promulgado la onza de plata por diez reales de plata, la qual se avía publicado en la villa de Madrid y otras partes de su reyno”. Efectivamente durante el reinado de Carlos II, ante una grave situación económica del país, se decidió reducir el valor de la moneda llamada escudo de plata. Un real, que desde la época de los Reyes Católicos, correspondía 1/67 parte de un marco de plata aplicando la ley de 11 dineros y 4 granos, y la moneda de 8 reales, llamada escudo de plata, representaba 8/67 partes de un marco. Sin embargo, a partir del 14 de octubre de 1686, un escudo de plata equivalía a 10 reales. Claramente era un fenómeno de inflación monetaria, que hizo perder el valor de un real, que ya no correspondía a 1/67 de un marco, sino 1/83,75 de un marco de plata⁷. Esa real pragmática tardó más de un año en introducirse en Oviedo y en Asturias, y además, el cambio de valor se traducía con pequeña variante; como indica el texto, una onza de plata (una octava parte de un marco) a 10 reales, estableciendo la equivalencia de un real a 1/80 de un marco. Esto significaba que el cambio declarado oficialmente en Madrid no se interpretaba correctamente en una provincia de la periferia peninsular como Asturias. La preocupación del procurador general era que en otros lugares del reino se estaba aplicando el cambio conforme a ese nuevo valor excepto en Oviedo, lo cual causaba perjuicios graves a los vecinos y a los forasteros que venían a la ciudad, por lo tanto era muy justificada su petición de nombrar un contraste para que “ajustase el peso puntual que tuviese cada escudo de plata y cada real de a ocho de ellos” señalándole un salario por ese trabajo. La petición fue aceptada por el gobernador y el 30 de enero los jueces y regidores nombraron a Diego Velázquez, maestro platero, quien percibiría 150 reales anuales por el oficio de contraste sin que pudiese cobrar ninguna remuneración a las personas que vinieran a pesar el oro y plata. El mismo día el nombramiento fue notificado y Diego Velázquez lo aceptó prestando juramento para cumplir su oficio ante el escribano Martín de Huergo Valdés⁸.

Estos datos nos indican que antes de este nombramiento no existía el contraste que vigilase la ley del metal noble en Oviedo, y que el maestro nombrado era platero de oro con una cierta consideración social en ese momento en la ciudad. Diego Velázquez fue un platero, vecino de Oviedo, activo en el último cuarto del siglo XVII, pero no conocemos ninguna actividad como platero ni sus obras. Tenía el taller en la céntrica calle Cimadevilla, como otros maestros plateros coetáneos⁹.

Parece que el nuevo contraste aceptó dicho oficio sin saber realmente lo que le suponía. Tratándose de un nuevo cargo era razonable su desconocimiento, y el hecho es que a los pocos días de su nombramiento Diego Velázquez manifestó su

7 FERNÁNDEZ, A., MUNO, R. y RABASCO, J., *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, op. cit., pp. 15-20.

8 El nombramiento y el acuerdo debió de ser protocolizado ante dicho escribano, sin embargo, no se conserva el documento entre los protocolos.

9 KAWAMURA, Y. *Arte de la platería, periodo barroco*, op. cit., pp. 78-79.

disconformidad con el cargo y la voluntad de dejarlo¹⁰. El 13 de febrero de 1688 dicho maestro platero presentó una petición en la que manifestaba que le acudía tanta gente a pesar las monedas de oro y plata que no le daba tiempo para trabajar en el oficio de platero, para el cual tenía bastante trabajo, y que para sustentar la familia no podía abandonarlo. Además el trabajo de contraste le ataba tanto que no le dejaba salir de la ciudad para ir a las ferias. Su petición constaba de que le aumentasen el salario o que le permitiesen cobrar lo justo y razonable a las personas que fueran a pesar sus monedas, y en caso de no ser escuchado dejaría el cargo. El cambio de la validez de las monedas que se hizo público a la vez que el nombramiento del contraste parece haber creado una situación agitada entre los vecinos, que acudieron al contraste queriendo, cuanto antes, tener reconocido el nuevo valor de sus monedas.

Los jueces y regidores de la ciudad no aceptaron ninguna de las dos propuestas de Diego Velázquez. Como estaba señalado por la ley vigente de entonces promulgada por los Reyes Católicos, los contrastes no podían cobrar por cada acto de pesar el oro o plata excepto el salario justo y razonable pagado por las rentas y propios de cada ciudad o villa¹¹. La solución sobrevino por otro lado. Cinco días después, el 18 de febrero, en el ayuntamiento se examinó una petición formulada por Manuel González Perera, maestro platero, presentada por Juan de Granda Valdés, escribano de la ciudad presente en dicho ayuntamiento¹². Manuel González de Perera, conocedor de todo lo que sucedía en torno al nuevo contraste de Oviedo, ofrecía su servicio aceptando las mismas condiciones del cargo, incluyendo el salario señalado anteriormente por la Ciudad, es decir, 150 reales anuales. Su petición fue aceptada y dos días después como nuevo contraste dio sus fiadores: dos procuradores de número y otras cuatro personas¹³.

El trabajo del contraste para el primer año le debió de suponer una carga, pero una vez normalizada la nueva valoración de las monedas, la labor del contraste no era significativa, e incluso probablemente el cargo quedaría medio olvidado. Según las anotaciones del Libro de la Razón, efectivamente Manuel González Perera, platero y contraste, cobró 150 reales al cumplir un año de su oficio, pero no hay más peticiones de salario ni libranza del mismo en los años sucesivos, hasta que en julio de 1693, en el que la Ciudad libró 50 reales por vía de limosna a la viuda del contraste¹⁴. Por lo que Manuel González tuvo trabajo solo en el primer año que

10 A. M. O. A39, ff. 21v.-22r. Acuerdos municipales del 13 de febrero de 1688.

11 *Nueva Recopilación*, Madrid, 1745, Tomo I, pp. 822-823. Libro V, Título XXIII. Lei primera. *Novísima Recopilación de las leyes de España*, Madrid, 1805, Tomo IV, Libro IX, Título XI, Ley I, ff. 293-295.

12 A. M. O., A39, ff. 26v.-27r. Acuerdos municipales del 18 de febrero de 1688.

13 A. M. O., A39, f. 29r.-v. Acuerdos municipales del 20 de febrero de 1688.

14 A. M. O., D8, f. 17v. (Libro de la Razón 1685-1728), Libranza de 150 reales a González Perera el 15 de marzo de 1689; D8, f. 40v. Libranza de 50 reales a la viuda del contraste el 15 de julio de 1693.

fue remunerado. Respecto a las actividades del oficio de este artífice apenas las conocemos, excepto un encargo de una corona para la Virgen de la Balesquida contratado por la cofradía del mismo nombre el 3 de abril de 1685¹⁵. Ahora sabemos que fue platero de oro y falleció antes del 15 de julio de 1693. No conocemos ningún objeto de plata que lleve la marca de González Perera. Teniendo en cuenta el motivo del nombramiento, el contraste se dedicaría a examinar las monedas y no al control de la ley del material que usaban sus colegas ovetenses.

Tras el fallecimiento de González Perera en 1693, el oficio de contraste quedó vacante sin que hubiera voluntad por parte de la Ciudad de nombrar su sucesor. Ante tal situación, el 19 de enero de 1695 Francisco Santurio, maestro platero, solicitó al ayuntamiento que le nombrase como contraste para suceder a Manuel González Perera. La resolución de los jueces y regidores fue su aceptación sin salario¹⁶. A pesar de ese acuerdo, Francisco Santurio solicitó repetidamente su sueldo entre 1703 y 1707, alegando que su antecesor tenía señalado 150 reales anuales. La resolución tomada por la Ciudad ante esas peticiones fue ratificarle como contraste, indicarle el acuerdo de 1695, es decir el nombramiento sin salario, y, a pesar de lo acordado, darle una libranza de diez ducados por los trabajos realizados¹⁷. Según se juzga por el texto, Francisco Santurio debió de tener algunos trabajos merecedores de remuneración, más concretamente, como indica, “en especial en el reconocimiento y peso de las monedas para los donatibos de Su Magestad”. Pues seguimos observando al contraste realizando la labor del control de las monedas en circulación, y no de los metales nobles con que trabajaban otros maestros plateros.

Francisco Santurio¹⁸ fue un platero activo desde la década de 1680 hasta por lo menos 1710 y fallece el 20 de agosto de 1731. Sabemos varias actuaciones de este maestro como platero, entre las cuales su labor como tasador de las alhajas de oro y plata en dos inventarios. Estas actuaciones podemos interpretarlas por ser maestro platero de prestigio y poseedor del título de contraste de la ciudad. Eso quiere decir que aun no habiendo un salario fijo de la Ciudad, ostentar el cargo de contraste le suponía una promoción profesional que conllevaba el acceso a otros trabajos remunerados como tasador de las alhajas. De esa manera se justificaría el interés de Francisco Santurio en solicitar la ocupación de ese cargo en 1695 y su permanencia en él a pesar de que la Ciudad no le designaba un sueldo fijo.

15 A. H. A., P. N. de Oviedo, caja 7508, s/f. Escritura de la corona de la Virgen de la Balesquida (3 de abril de 1685) ante Antonio Rozada Argüelles.

16 A. M. O., A43, ff. 9v.-10r. Acuerdos municipales del 19 de enero de 1695.

17 A. M. O., A47, f. 122v. Acuerdos municipales del 4 de julio de 1703; A47, f. 130v. Acuerdos municipales del 20 de julio de 1703; A48, ff. 186v.-87v. Acuerdos municipales del 16 de abril de 1707.

18 Para la biografía de Francisco Santurio véanse KAWAMURA, Y., *Arte de la platería. Los plateros ovetenses y las obras en Asturias durante el periodo barroco*, Tesis doctoral presentada en la Universidad de Oviedo, mayo de 1990 (inédita), pp. 298-307; IDEM., *Arte de la platería, periodo barroco*, op. cit., pp. 79-80.

Al parecer, antes de morir, Francisco Santurio ya había dejado el oficio de contraste. En 1723 se hallaba en una situación semi retirada, ya que su casa-taller sita en la calle Cimadevilla fue alquilada por su sobrino Toribio Prieto Solís¹⁹, también platero, y Francisco Santurio permaneció viviendo allí con el sobrino hasta el final de su vida. La persona que le sucedió como contraste fue precisamente Toribio Prieto, su sobrino. Su nombramiento debió de tener estrecha relación con el vínculo familiar con el anterior contraste.

Su posesión del cargo de contraste de la ciudad la sabemos a través de una conflictiva situación creada en 1731 por el nombramiento de un nuevo contraste, en ese caso Juan Antonio Suárez por parte del regente de la Audiencia de Oviedo. El 20 de junio de 1731 Toribio Prieto presentó una solicitud al ayuntamiento para que le amparase como contraste por haberle llegado la noticia de que el regente había nombrado a Juan Suárez en el mismo cargo²⁰. El estupor que Toribio Prieto sentiría ante tal nombramiento habría sido grande teniendo en cuenta que Juan Suárez fue un aprendiz suyo entre 1709 y 1715. La Justicia y Regimiento de la ciudad reaccionaron considerando que la facultad de nombrar el contraste se hallaba en ellos y sugirieron la manifestación de la misma ante el regente. Desde 1717 cuando se estableció la Audiencia Real en Oviedo y se nombró la figura de regente, que sustituyó la de gobernador, las fricciones entre el poder municipal y el regente eran constantes en Oviedo²¹. El nombramiento no figura en las actas de la Junta General del Principado de 1731, que presidía el regente, por lo que se puede interpretar como una designación directa del regente Nicolás José de Flórez²², cuya facultad, con la ley en la mano, no era muy clara en quien se hallaba.

El regidor comisario de la Ciudad referente a dicho asunto Fernando Inclán Leiguarda otorgó el 14 de julio de 1731 el poder a dos procuradores para que los pesos y marcos reales de Castilla —suponemos enviados para esta ocasión por la Junta de Comercio y Moneda— se entregaran a Toribio Prieto, contraste nombrado por la Justicia y Regimiento, que poseían las regalías para ello, a pesar de que “los señores regente y oydores desta Real Audiencia en virtud de reales decretos y ordenes de los señores de la Junta de Comercio y Moneda habían pasado a nombrar por marcador de las espeziez de oro y plata de esta ciudad a Juan Suárez”²³. El

19 Para la biografía de Toribio Prieto véanse KAWAMURA, Y., *Arte de la platería. Los plateros ovetenses y las obras en Asturias durante el periodo barroco*, op. cit., pp. 336-345; IDEM., *Arte de la platería periodo barroco*, op. cit., pp. 83-84.

20 A. M. O., A57, f.161. Acuerdos municipales del 20 de junio de 1731.

21 SANGRADOR Y VITORES, M., *Historia de la administración de justicia y del antiguo gobierno del Principado de Asturias*, Oviedo, 1879. pp. 166-ss. TUERO BERTRAND, F., “Notas históricas sobre la Audiencia territorial de Oviedo en el doscientos cincuenta aniversario de su fundación”, *B. I. D. E. A.*, nº 62, Oviedo, 1967, pp. 61-106.

22 Debido a la desaparición de los documentos históricos de la Audiencia en la Revolución de 1934 no podemos averiguar el hecho en esa fuente.

23 A., H. A., P. N. de Oviedo, caja 770, f. 91. Poder de la ciudad (14 de julio de 1731) ante Francisco Fernández de la Llama.

nombramiento de Juan Suárez fue motivado por la real cédula de Felipe V fechada el 28 de febrero de 1730, que determinaba la ley de 11 dineros en la plata y la de 22 quilates en el oro, lo que creaba una importante y urgente necesidad de controlar y contrastar los metales nobles. En todas las ciudades y villas de cierta categoría del reino se observan actuaciones similares: nuevos nombramientos del contraste y marcador y realización del control del metal noble. Oviedo no fue la excepción, pero la complicación fue mayor debido a la presencia de la relativamente nueva autoridad del regente y de la Real Audiencia.

El conflicto se resolvió a favor de la Real Audiencia. El 10 de octubre el ayuntamiento recibió una real provisión redactada en nombre del regente, oidores y alcaldes mayores de la Real Audiencia de Oviedo, basada en las reales órdenes de 1730²⁴. Según esa larga carta sabemos que la orden específica para el Principado y para la ciudad de Oviedo fue expedida por la Junta de Comercio y Moneda del Reino en Madrid a 26 de mayo de 1731 por Blas Martínez López, la cual fue rubricada por el regente del Principado Nicolás José de Flórez el 18 de junio, e incluso, el 30 de junio fue ratificada nuevamente y notificada a la Justicia y Regimiento por el escribano de la Real Audiencia Manuel Antonio Díaz Gutiérrez. En la parte final del texto hace referencia al contraste nombrado por el regente, a quien debía entregarse el marco de Castilla. El nombramiento de Juan Suárez debió de suceder al día siguiente de la rúbrica del regente, es decir, el 19 de junio, y al día siguiente, como sabemos Toribio Prieto solicitó el amparo de su cargo al ayuntamiento. Esta real provisión fue copiada en el libro de los acuerdos municipales después de los acuerdos del día 10 de octubre de 1731 sin recibir ni mínimo comentario por parte de los jueces y regidores de la ciudad. Parece que fue un acto de resignación el copiarla, y asimismo fue un acto de rebeldía el no hacer comentario sobre ella. La superioridad de la Audiencia venía dada por la real orden del 15 de noviembre de 1731 como indica Sanz Serrano²⁵. Pues la Junta de Comercio y Moneda tenía potestad de aprobar finalmente al marcador de cada ciudad o villa, cuyo poder en el caso del Principado fue sustentado por el regente de la Real Audiencia.

Para el cumplimiento del contenido de dicha real provisión, el día siguiente, es decir, el 11 de octubre de 1731, los regidores comisarios ejecutaron la primera visita mensual a los talleres de los plateros de la ciudad con la “asistencia de Juan Suárez, maestro platero, vezino de esta ciudad y marcador nombrado por aora por dichos señores de dicha Real Audiencia”²⁶. Juan Suárez, en ese momento contaba con treinta y cinco años, edad madura, y parece que era un maestro de prestigio en

24 El texto completo fue copiado en el libro de los acuerdos. A. M. O., A57, ff. 273-280. Tras los acuerdos municipales del 10 de octubre de 1731.

25 SANZ SERRANO, M. J., *El gremio de plateros sevillanos*, op. cit., p. 130.

26 A. H. A., P. O. de Oviedo, caja 770, ff. 142-143. El registro de los maestros plateros por los comisarios de la Ciudad (11 de octubre de 1731). Ante Francisco Fernández de la Llama.

Oviedo y de consideración por la Real Audiencia y por el regente²⁷. En 1730 fue nombrado por la Audiencia como administrador de los bienes de dos personas importantes de la ciudad a sus fallecimientos: Gregorio Vayón Bandujo, regidor, y Luis de Mier y Noriega, canónigo catedralicio²⁸. Además, la relación de confianza personal con el regente se aprecia en el hecho de que al momento de la muerte del regente Nicolás José de Flórez, Juan Suárez poseía las llaves de su casa²⁹.

La labor desempeñada por Juan Suárez en esa ocasión fue la del contraste y la del marcador. En las visitas hacía el pesaje tanto del metal como de los pesos, trabajos propios de un contraste, y también comprobaban la ley del oro y de la plata, cometido propio de un marcador. Asimismo en esas visitas se pedía la declaración a cada platero de las ventas o compras de las piezas de oro y plata, obligación inherente a un marcador. Sabemos a través de tres obras que Juan Suárez poseía la marca de la ciudad de Oviedo, que constaba de la Cruz de los Ángeles, y la del marcador JN/SVARZ (marcas 1).

Esta visita mensual se repitió hasta marzo de 1732 y se recuperó más tarde en noviembre de 1733, sin que sepamos más casos³⁰. En la visita de 1733 fue detectada una corona de plata falta de ley en el taller de José Blanco, quien fue encarcelado a continuación. Respecto al método de ensayo que usaba Juan Suárez en esas visitas, el parangón o toque, el documento no alude a ese detalle, pero conocemos dos custodias tipo ostensorio marcadas por él que llevan buriladas, claro testigo de haber usado el parangón para la comprobación de la plata³¹.

Respecto a la situación del control de los pesos para medir los metales nobles en Oviedo en torno a la fecha de la citada real cédula de Felipe V, podemos indicar un dato que nos manifiesta la falta de control del peso de las monedas. El 16 de junio de 1730, el deán y cabildo decidieron solicitar un peso oficial a Madrid ya que “hacía falta un buen peso para la contaduría”³². Por lo que poseer un marco oficial de Castilla era una necesidad compartida entre todos los estamentos sociales.

27 Para la biografía de Toribio Prieto véanse KAWAMURA, Y., *Arte de la platería. Los plateros ovetenses y las obras en Asturias durante el periodo barroco*, op. cit., pp. 391-407; IDEM., *Arte de la platería, periodo barroco*, op. cit., pp. 89-91.

28 A. H. A., P. N. de Oviedo, caja 673, f. 139. Fianza de Juan Suárez como administrador de los bienes de Gregorio Vayón (3 de octubre de 1730), ante Julián de Pumarada Vandujo. A. H. A., P. N. de Oviedo, caja 673, f. 145. Fianza de Juan Suárez como administrador de los bienes de Luis de Mier y Noriega (30 de noviembre de 1730), ante Julián de Pumarada Vandujo.

29 A. H. A., P. N. de Oviedo, caja 694, ff. 85-121. Inventario de los bienes de Nicolás José de Flórez (11 al 24 de junio de 1734), ante José de la Fuente.

30 KAWAMURA, Y., *Arte de la platería, periodo barroco*, op. cit., pp. 55-59.

31 KAWAMURA, Y., *Arte de la platería. Los plateros ovetenses y las obras en Asturias durante el periodo barroco*, op. cit., Tomo IV, catálogo nº 211 y 212. La otra muestra que conocemos que lleva su maraca y la de la ciudad es una cruz abacial de Teverga hecha en León por Juan de Herrera en el último tercio del siglo XVI. El medallón central debió de ser renovado probablemente por el propio Juan Suárez, por lo que no se aprecia la burilada. IDEM., Tomo III, catálogo nº 10.

32 A. C. O., Actas capitulares, tomo 46, f. 319 (16 de junio de 1730).

Sabemos por el estudio de Sanz Serrano que la nueva normativa sobre las visitas llegó a ser impresa en 1744 con el fin de distribuirse en todas las ciudades y villas del reino, y en el mismo año se dictó otra normativa que detallaba las obligaciones de los marcadores y contrastes³³. La antedicha investigadora duda del cumplimiento del contenido de estas normativas en Sevilla. En el caso de Oviedo, un centro de poca importancia al lado de Sevilla, podríamos atrevernos a decir que ni llegaron a prestar la atención. Los acuerdos municipales de esos años hacen un silencio absoluto al respecto.

El privilegio de ser contraste de la ciudad parece que fue heredado por el hijo Miguel Suárez y por el nieto Antonio Suárez quien ocupó el mismo cargo hasta finales del siglo XVIII. Juan Suárez falleció en accidente sin dejar testamento el 1 de noviembre de 1749. Suponemos que a continuación su hijo Miguel Suárez, con la edad de veintisiete años, solicitaría continuar el cargo, que fue concedido, pero no sabemos ante quién; si la Ciudad o la Audiencia. Conocemos varios aspectos profesionales de este maestro platero, entre los cuales es digno de mención un importantísimo encargo que tenía de la catedral ya que recibió del cabildo más de 4.000 onzas de plata³⁴. Por lo que se juzga fue un maestro de reputación que gozaba de buena clientela.

Más tarde, en 1784 a la edad de sesenta y dos años, se digirió al ayuntamiento, y debido a ese dato sabemos que era contraste³⁵. El acuerdo municipal dice “a la pretensión de Miguel Suárez, platero y contraste, que pretende se confiara la futura de dicha plaza a Antonio Suárez, su hijo”. Pues los jueces y regidores tomaron la resolución de atender la solicitud por el mérito del padre e idoneidad del hijo, nombrándole como nuevo contraste según la ley primera, título XXIII del libro V de la *Recopilación*³⁶. Como acabamos de observar, en 1784 la facultad de nombrar el contraste se hallaba en la Ciudad y no en la Audiencia. Esto nos sugiere el clima de conflictividad producido a raíz del nombramiento de Juan Suárez por el regente hacía más de medio siglo.

A medio año después del nombramiento, Antonio Suárez solicitó que se le señalase un salario razonable, y los jueces y regidores acordaron establecer lo que fuera conveniente, ya que debía de guardar la costumbre de no cobrar a los particulares el trabajo de las pesas y medidas. Esta consideración de la Justicia y Regimiento revela su desconocimiento de las normativas de 1744 como hemos indicado, ya que según aquella normativa los contrastes y marcadores tenían derecho a cobrar ciertos maravedíes por sus actos, aunque dicho derecho tuvo fuertes contestaciones por los gremios de plateros como indica Sanz Serrano.

33 SANZ SERRANO, M. J., *El gremio de plateros sevillanos*, op. cit., p. 123-126.

34 Para la biografía de Toribio Prieto véanse KAWAMURA, Y., *Arte de la platería. Los plateros ovetenses y las obras en Asturias durante el periodo barroco*, op. cit., Tomo I, pp. 436-442; IDEM., *Arte de la platería, periodo barroco*, op. cit., pp. 94-95.

35 A. M. O., A100, f. 62v. Acuerdos municipales del 13 de octubre de 1784.

36 La ley citada en la nota 8 de la *Nueva Recopilación*.

Ahora bien, a Antonio Suárez le tocó vivir en una época en la que las ideas preconizadas por la Ilustración se estaban convirtiendo en realidad en todos los aspectos de la sociedad española, lo cual no le permitía continuar con las mismas actuaciones acostumbradas desde la época de su padre. Sabemos la importancia que suponían en la vida de los gremios de plateros en Madrid, en Sevilla y en España en general las “Reales Despachos de Ordenanzas aprobadas por Su Magestad a la consulta de la Junta General de Comercio y Moneda para todas las Platerías de estos Reynos; y particulares para el Colegio de San Eloy de Madrid” por los estudios de Cruz Valdovinos y Sanz Serrano³⁷. La fuerza de esas normativas llegó incluso hasta Oviedo, de modo muy diferente, como se puede esperar, del caso madrileño o sevillano.

En el ayuntamiento del 12 de agosto de 1785, se leyó una orden dirigida a la ciudad de Oviedo, expedida en Madrid a 27 de julio del mismo año, rubricada por Manuel Jiménez Bretón, indicando la aplicación de las normas de las ordenanzas publicadas en 1771; y particularmente en ella se exigía el cumplimiento del capítulo IX del título I, y la posesión del título de ensayador expedido por la Junta de Comercio y Moneda para los contrastes y marcadores, y en caso negativo la urgencia de obtenerlo en un plazo de seis meses³⁸. Es muy conocida la exigencia del título de la Academia para los arquitectos desde la década anterior, lo cual significó un cambio profundo del panorama arquitectónico en España y en Asturias en particular. Dentro del mismo clima del centralismo ilustrado bajo el reinado de Carlos III, los contrastes nombrados por las ciudades y villas también tenían que someterse al examen nacional. Si los rechazos y resistencias que tuvieron los plateros de los centros como Madrid y Sevilla eran grandes, en Oviedo lo que se presentaba era una actitud de incomprensión de la exigencia. En una ciudad en la que nunca hubo ni gremio ni veedores ni exámenes de maestría organizados, el requerimiento repentino de un título de la Junta era un asunto que difícilmente cabría en la mente del contraste, artífice que ejercía su oficio por la herencia familiar sin solución de continuidad.

Ante tan sorprendente anuncio de Madrid, el 19 de agosto Antonio Suárez manifestó al ayuntamiento su incomprensión y preguntó si esa exigencia sería de aplicación para los futuros nombrados y no a los ya nombrados. Alegaba que no tenía medios para pasar a la Corte a solicitar el examen, y, asimismo, a pesar de

37 CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Los plateros madrileños*, op. cit., pp. 155-191. SANZ SERRANO, M. J., *El gremio de los plateros sevillanos*, op. cit., pp. 118-134.

38 A. M. O., A101, f. 39. Memorial presentado en el ayuntamiento del 12 de agosto de 1785. La explícita indicación del capítulo IX del título I es algo extraño, puesto que su contenido no corresponde a lo que se exigía en dicha orden, es decir, la obtención del título expedido por la Junta para el contraste y marcador de la ciudad. Esta exigencia, por otro lado, ya estaba establecida en la real orden del 15 de noviembre de 1730, aunque su cumplimiento era escaso. Sabemos por el trabajo de Sanz Serrano que en 1783, dos años antes que Oviedo, la ciudad de Sevilla recibió una carta con la misma exigencia. SANZ SERRANO, M. J., *El gremio de plateros sevillanos*, op. cit., pp. 293-294.

ello, se comprometía a vigilar la ley de los metales según preveían las ordenanzas. En realidad la orden de Madrid era también muy nueva para la Justicia y Regimiento, por lo que acordaron interpretar la exigencia del título para los sucesivos contrastes y no a Antonio Suárez, ya nombrado³⁹.

Sin embargo la administración borbónica fue perseverante respecto a sus órdenes. El 4 de febrero de 1789, la Junta de Comercio y Moneda de Madrid volvió a insistir, esta vez, con un tono firme e imponente señalando el nombre de Antonio Suárez para que se acudiera a ella para ser examinado y aprobado en un término de seis meses, y asimismo, ordenó a la Justicia y Regimiento que nombrasen un sustituto durante su ausencia por dicho motivo. La carta está rubricada por el mismo Manuel Jiménez Bretón, y fue notificada a la Ciudad el 13 del mismo mes (anexo documental). Antes de la fecha de la comunicación oficial la noticia debió de ser conocida y en el ayuntamiento del 11 de febrero se nombró como sustituto del contraste a José Tamargo, maestro platero⁴⁰. La carta fue copiada en el libro de acuerdos después del ayuntamiento del día 14 de febrero⁴¹.

Ante esta nueva orden, de inmediato Antonio Suárez solicitó a la Ciudad la necesidad de inspeccionar las pesas y medidas de la ciudad, y en el ayuntamiento del 3 de marzo se acordó hacerse público un bando para que todas las personas que las poseyeran pasasen a casa del contraste para aferirlas en un término de ocho días so pena de dos ducados, y también se decidió realizar las visitas a los plateros⁴². El trabajo de ajustar las pesas y medidas de toda la ciudad debió de suponer un trabajo e incluso cierta dificultad, ante tal situación tenemos una interesante noticia; un maestro ensamblador y ebanista Juan de Pruneda, hermano de Francisco de Pruneda, a la sazón arquitecto de la ciudad, fabricó una máquina para aferir todas las medidas, para cuyo reconocimiento se formó una comisión acompañada del fiel almotacén de la ciudad⁴³. Tras dejar ajustadas las pesas y medidas existentes de la ciudad, Antonio Suárez debió de viajar a Madrid para cumplir lo mandado y volvió a Oviedo con el objetivo logrado, es decir con el examen de la Junta aprobado, antes del 2 de septiembre de dicho año. Ese día se presentó al ayuntamiento como “fiel contraste, marcador de plata y tocador de oro de esta ciudad” solicitando una casa oficial cuyo derecho le otorgaban las leyes de los reinos⁴⁴. Los jueces y regidores mandaron a su comisario regidor estudiar el caso e informarse de lo que ocurría en otras ciudades. Debió de ser una errónea interpretación del contraste de la ciudad de algún privilegio que disfrutaría algún contraste cuya noticia habría captado durante su estancia en la capital. El hecho es que su petición nunca volvió a ser tratada en el ayuntamiento.

39 A. M. O., A101, f. 46v. Acuerdos municipales del 19 de agosto de 1785.

40 A. M. O., A104-105, f. 25r. Acuerdos municipales del 11 de febrero de 1789.

41 A. M. O., A104-105, f. 33r.-v. Acuerdos municipales del 14 de febrero de 1789.

42 A. M. O., A104-105, f. 35r. Acuerdos municipales del 3 de marzo de 1789.

43 A. M. O., A104-105, f. 47v. Acuerdos municipales del 28 de marzo de 1789.

44 A. M. O., A104-105, f. 86r. Acuerdos municipales del 2 de marzo de 1789.

Dos años más tarde, marzo de 1792, Antonio Suárez solicitó que le estableciera un salario por su cargo, que fue contemplado en el ayuntamiento dentro del reglamento general de sueldos de todo el personal de la Justicia y Regimiento⁴⁵. Este hecho nos indica que el fiel contraste no tenía señalado un salario fijo hasta ese momento.

Si analizamos las marcas que encontramos en las piezas de plata conservadas en Asturias de esas fechas, podemos conocer la situación real del marcaje. A partir de 1756 en Oviedo apreciamos la presencia de un pequeño grupo de plateros franceses afincados. Francisco Collas, su hijo Sabin Collas, su yerno Antonio Affre, Dionisio Copen y Juan Claudio Collonge⁴⁶. Todos ellos marcaron constantemente las obras realizadas por ellos por sus propias marcas, mientras los nativos no lo hacían, y en el caso de Collas, padre e hijo, también aplicaban otra marca similar a la de la ciudad de Burdeos, lugar de su procedencia. Este hecho significa que el contraste y marcador de la ciudad no marcaba los objetos en esas fechas, quizás solo en casos excepcionales, o simplemente disfrutaba de ese título como signo de reconocimiento, lo cual le facilitaba conseguir mejores trabajos. La norma de marcar los objetos por el contraste y marcador empezó a funcionar a raíz de la aplicación real de las normativas de 1771.

En la catalogación de numerosas piezas conservadas en Asturias, como marcas que aluden a la familia Suárez, hemos recopilado tres diferentes, y que entendemos que corresponden a sus actuaciones como contraste. Ya hemos comentado la existencia de las marcas que utilizó Juan Suárez, el primero de la familia (marcas 1)⁴⁷. Las situamos en los años 1731 y 1733 cuando se hacían las inspecciones. Otra marca que se lee SUA/REZ dentro de un rectángulo la hallamos en una pesa procedente de una casa sita en la calle Cimadevilla nº 10, calle de los plateros por excelencia en el siglo XVIII, y que no está acompañada de la marca de la ciudad (marcas 2)⁴⁸. La tercera aparece en un cáliz y se lee igualmente SUA/REZ, pero no es idéntica a la anterior. Dicha marca está acompañada de una marca de la ciudad, Cruz de los Ángeles, de dimensiones pequeñas con el número 99 que indica el año 1799, y también se le acompaña una burilada (marcas 3)⁴⁹.

A parte de estas marcas de los que ejercieron el cargo de fiel contraste, y las marcas de la ciudad que les acompañan, conocemos otras marcas de la ciudad sin estar acompañadas del punzón del contraste Suárez. Un tipo lo hallamos en un cáliz y en un juego de siete cuchillos de la Dolorosa (marcas 4)⁵⁰, y se trata de una

45 A. M. O., A106, f. 48v. y 50r.-51r. Acuerdos municipales de los 27 y 30 de marzo de 1792.

46 Para más detalles de estos plateros, véase KAWAMURA, Y., *Arte de la platería, periodo barroco*, op. cit.

47 Véase la nota nº 29.

48 Colección particular en Gijón (Asturias).

49 KAWAMURA, Y., *Arte de la platería. Los plateros ovetenses y las obras en Asturias*, op. cit., Tomo IV, catálogo nº 208.

50 IDEM., catálogo nº 209.

Cruz de los Ángeles sin número del año, cuyas dimensiones son algo mayores que la de 1799 indicada anteriormente. Una de las dos se halla junto a una burilada, señal clara de haber sido aplicada por un fiel contraste. La Cruz de los Ángeles es bastante similar a la marca utilizada por Juan Suárez, por lo que se podía atribuir como marca usada por su hijo Miguel Suárez, contraste entre 1750 y 1784, sin embargo el estilo de los objetos marcados con ella indica una fecha avanzada del siglo XVIII, por lo que no descartamos la posibilidad de que fuera la primera marca usada por Antonio Suárez antes de ser ensayador aprobado por la Junta, es decir entre 1784 y 1789.

Otra marca de la ciudad que hallamos en un cáliz es una similar a la de 1799, es decir una Cruz de los Ángeles de dimensiones menudas con la única variación del número que corresponde a 91, que señala el año 1791 (marcas 5)⁵¹. Esta última está acompañada de la marca personal del artífice Juan Claudio Collonge. Ésta sería la marca que estrenó Antonio Suárez a la vuelta de Madrid. La incorporación de la fecha indica un mayor rigor de control aplicado en la platería, propio de un ensayador con el título conseguido en Madrid que había conocido la práctica extendida en la villa y corte.

Resumiendo todo lo observado, podemos decir que el nombramiento de fiel contraste de la ciudad de Oviedo fue motivado, tanto en 1688 como en 1731, por la aplicación obligada de unas normativas dictadas en Madrid para vigilar la ley de oro y plata en circulación, cuya aplicación era más bien pensando en un centro con gremio de plateros. En una ciudad sin gremio ni grandes actividades de platería el cargo iba perdiendo su función primordial según pasaban los años desde su nombramiento, e incluso no era nada claro que ellos tuvieran la remuneración que deberían cobrar de los propios de la ciudad según las leyes. Así se convirtió casi en un título de prestigio, el cual un padre querría conservar para su hijo. Francisco Santurio fue sucedido por su sobrino Torivio Prieto Solís. A Juan Antonio Suárez sucedió su hijo Miguel Suárez, al cual, a su vez, su hijo Antonio Suárez. La normalización o unificación de sus funciones con otros centros, por fin, llegó bajo el centralismo de Carlos III como otros tantos aspectos de normativas que afectaron la sociedad.

Anexo documental:

1789, febrero 4, Madrid

Carta de la Junta General de Comercio y Moneda dirigida a la ciudad de Oviedo A. M. O., A 104-105, f. 33r.-v. Acuerdos municipales, 14 de febrero de 1789.

“De acuerdo de la Junta General de Comercio y Moneda, comunico con esta fecha la orden conveniente a don Antonio Suárez, fiel contraste, marcador de plata y tocador de oro de esa ciudad y su jurisdicción para que en el término de seis

51 IDEM., catálogo nº 206.

meses se presente en dicho supremo tribunal para ser examinado y aprobado de ensayador como está mandado lo sean los contrastes por orden circular de 27 de julio de 1785, pues aunque ésta solo habla de los que desde entonces se nombrasen, estima la Junta necesario que Suárez adquiriera la expresada calidad para que los plateros de esa ciudad no tenga el redículo pretesto con que ahora pretende escusarse de llebarle a reconocer y marcar sus obras y rieles contra lo dispuesto en las Reales Ordenanzas de Platería y en repetidas ordenes de este tribunal, que al mismo tiempo ha acordado que V. S. nombre un maestro platero de ciencia y conciencia para que durante la ausencia que Suárez haga con este motibo egerza los oficios de contraste y marcador de oro y plata de esa ciudad dado V. S. cuenta por mi mano de haverlo egecutado y del nombre y circunstancias del sugeto en quien recaiese esta interinidad, participolo a V. S. de orden de la Junta General de Comercio y Monedas por su inteligencia y cumplimiento en la parte que le toca, y deseo que Dios guarde a V. S. más años. Madrid, 4 de Febrero de 1789 = Manuel Jiménez Bretón.”

Ilustraciones

Marcas 1: Contraste Juan Antonio Suárez

Marca de ciudad 1731-1733

Marcas 2: Contraste Miguel Suárez (1650-1684)

Marcas 3: Contraste Antonio Suárez

Marca de ciudad 1799

Marcas 4: Marca de ciudad 1784-1789 (?)

Marcas 5: Marca de ciudad 1791

Artífice J. C. Collonge



1



2



3



4



5



Retablos medievales de plata

JUSTIN E.A. KROESEN

Universidad de Groningen (Países Bajos)

Un santo que destaca en el panteón del mundo medieval es San Eligio, o San Eloy (590-658), obispo de Noyon. Una razón importante de su gran popularidad fue su calidad de patrono de los herreros y plateros, organizados en muchas ciudades en gremios. Habitualmente, San Eloy se representaba con indumentaria de obispo, rodeado de herramientas de esos oficios, como el martillo, las tenazas o el yunque. En 1499, el pintor Petrus Christus retrató al santo obispo como un platero flamenco en su taller. En un retablo de 1410, en la iglesia franciscana de Erfurt, San Eloy aparece con una pierna de caballo en la mano. Este atributo se refiere a la leyenda del santo cuando, al herrar una caballería feroz, le cortó la pata y se la curó de nuevo. A pesar de lo interesante que es la figura de San Eloy, este estudio no se centra en el santo ni en su iconografía en los retablos. En honor del día de San Eloy, que la Universidad de Murcia celebra este año el 25 de noviembre, quiero dirigir la atención hacia los retablos ejecutados según la técnica protegida por él: la platería.

El retablo es un paramento vertical, provisto de esculturas y/o pinturas, que se yergue encima o detrás del altar y que forma una unidad visual con él. El término 'retablo' es una contracción de *retrotabulum* en latín, que denota un panel (*tabulum*) colocado en la parte posterior (*retro*) del altar. Aunque los orígenes del género posiblemente se remontan a finales del primer milenio, los ejemplos cuya existencia se deduce inequívocamente de fuentes escritas datan de la primera mitad del siglo XI¹. El retablo

1 Cf. V. Fuchß, *Das Altarensemble. Eine Analyse des Kompositcharakters früh- und hochmittelalterlicher Altarausstattung*, Weimar 1999, p. 78.

se originó en un amplio contexto de decoraciones de altar. Así, desde los primeros siglos cristianos, el bloque del altar se decoraba con esculturas o pinturas, y se cubría con manteles. En la alta Edad Media, la costumbre hizo que se proveyera el lado delantero del altar de un frontal o antependio. Otras formas de decoración se aplicaban alrededor del altar. Se pintaban los muros laterales y bóvedas del presbiterio y se acentuaba la presencia del propio altar por medio de un dosel en forma de ciborio o baldaquino. La estrecha relación entre el altar y las reliquias se expresaba a través de relicarios colocados en pedestales detrás del altar.

En el arte del retablo se utilizaron principalmente tres tipos de material, a saber el metal, la piedra y la madera. Estos materiales se han empleado en todas las regiones de Europa, aunque el uso de la madera fue más frecuente en Europa central y del norte, mientras que la mayoría de los retablos de piedra se originaron en el sur de Europa². En esta contribución en honor del patrono de los plateros, quisiera destacar los retablos medievales de plata. Aunque no se sabe con seguridad en qué escala se aplicaba este metal precioso en los retablos románicos y góticos, es un hecho que los ejemplos conservados sólo constituyen una pequeña parte del total de los retablos existentes. La mayoría de los retablos argenteos conservados datan del período original del retablo, que corresponde *grosso modo* con el período románico. Esto es, en gran parte, consecuencia de las estrechas conexiones entre el retablo y los otros géneros en que la platería estaba en auge, como la cruz de altar, el relicario y el frontal. Conforme los retablos se divulgaban y el tamaño crecía, el número de retablos de metales preciosos disminuía. En la baja Edad Media el retablo de plata hasta llegó a ser una gran excepción. Es llamativo que casi todos los ejemplos conservados de este período tardío se encuentran en Italia o en regiones sujetas a fuertes influencias italianas.

Este estudio se compone de dos secciones. En la primera parte, la atención se dirige hacia el románico, período del mayor auge de los retablos de plata. Se analizan tanto los pocos ejemplos conservados, sea en su totalidad o en parte, como los retablos perdidos, pero que se pueden reconstruir a base de dibujos o descripciones. La segunda sección corresponde a los retablos de plata góticos. En ambos períodos, contamos con un *corpus* fragmentado, lo que causa problemas a la hora del análisis global. Más aun que en otros casos, los retablos de metales preciosos parecen haber sido víctimas de robos e incautaciones. Sabemos que el valor del material con frecuencia condujo a la refundición del metal. Por lo tanto, debemos tomar en cuenta que el *corpus* original de retablos de plata no sólo fue mayor y más pluriforme de lo que el material conservado sugiere, sino también que el contingente de los ejemplos de metal dentro de los retablos en general fue considerablemente mayor. En segundo lugar tropezamos con el problema de los

2 Cf. P. Skubiszewski, 'Le retable gothique sculpté: entre le dogme et l'univers humain', en C. Heck (red.), *Le retable d'Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du Moyen Âge*, Colmar 1989, pp. 13-47.

criterios para considerar cuando un retablo es ‘retablo de plata’. A menudo, distintos tipos de metal se conjuntaban para formar el revestimiento de una base de madera. ¿Cuánta plata se necesita para que podamos hablar de un ‘retablo de plata’? En esta breve contribución no se pretende resolver todas estas cuestiones. Sólo se trata del empeño de dar un panorama de los orígenes, las formas y la divulgación de los retablos medievales de plata o de metales plateados.

RETABLOS ROMÁNICOS DE PLATA (1100-1250)

Los siglos XI y XII representan una época de florecimiento de la orfebrería en Europa. El campo más importante donde los orfebres mostraron sus artes y habilidades fue el de los objetos litúrgicos, como cálices, encuadernaciones, cruces, frontales de altar y relicarios³. La superficie de estos objetos se decoraba ricamente de ornamentos, representaciones figuradas e inscripciones, y se guarnecía de piedras preciosas de colores vivos. La inspiración iconográfica se sacaba por un lado de la Biblia y de la literatura hagiográfica, y por otro lado de la naturaleza, sea del mundo animal, sea del vegetal⁴. Los encargos venían casi sin excepciones del mundo eclesiástico, en mayoría de clérigos y en menor grado de laicos, aunque con una motivación religiosa. Las cruces, cálices y relicarios ricamente labrados y guarnecidos se distinguían por su aspecto resplandeciente de la atmósfera cotidiana y presentaban al espectador un efecto anticipado del mas allá. Cuando estos objetos eran utilizados en el ritual, el espectáculo evocaba la asociación de la liturgia celeste. Aunque la orfebrería se practicaba en casi todas las regiones de Europa, se logró un nivel artístico excepcional en el norte de Francia y las regiones limítrofes de la cuenca de los ríos Rín y Mosa, al igual que en el norte de Italia.

Hasta el año mil, probablemente, no se permitía la colocación de objetos sobre la mesa de altar, excepto el cáliz, el misal y el píxide —así como, en contadas ocasiones, el candelabro—⁵. Conforme esta costumbre se fue abandonando paulatinamente en el curso del siglo XI, el uso de cálices, encuadernaciones y cruces se completó con la aceptación de las imágenes encima del altar. Más que cualquier otro objeto, ha sido el relicario sobre o detrás del altar el que jugó un papel decisivo en la génesis del retablo⁶. La conexión entre altares y reliquias ya existía

3 Sobre las decoraciones del altar en general, véase J. Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, Hildesheim 1973 y X. Barral i Altet, ‘Reliques, trésors d’églises et création artistique’, en R. Delort (red.), *La France de l’an mil*, Paris 1990, pp. 184-213.

4 G. Taylor, *Art in Silver and Gold*, London/New York 1964, p. 24.

5 E. Barbier, ‘Les images, les reliques et la face supérieure de l’autel avant le XI^e siècle’, en A. Grabar (ed.), *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l’Antiquité et du Moyen Âge*, Paris 1968, pp. 199-209.

6 Para la veneración de reliquias en general, véase A. Legner, *Reliquien in Kunst und Kult. Zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995. Véase también P. Jounel, ‘Le culte des reliques et son influence sur l’art chrétien’, en Id., *Liturgie aux multiples visages. Mélanges* [= Bibliotheca “Ephemerides liturgicae” subsidia 68], Roma 1993, pp. 113-168.

en los primeros años del Cristianismo. Muchas iglesias se fundaron y se construyeron en la proximidad o incluso encima de los sepulcros de los mártires (*martyria*). De nuestro santo obispo Eloy se cuenta que en numerosas iglesias erigió monumentos en forma de tumbas encima de los sepulcros del suelo, en anticipación de los relicarios que más tarde se colocarían en estos lugares⁷. A partir del siglo IX, las reliquias se guardaban en relicarios portátiles que se ponían en pedestales detrás del altar, en dirección de este a oeste. Tal situación se conserva sólo en contados lugares, por ejemplo en la iglesia románica de San Severino de Colonia⁸. En estas ocasiones, para el creyente que miraba desde la nave, altar y relicario formaban un todo visual: el frontispicio del relicario funcionaba como un fondo para el altar y como una brillante decoración de teatro para el ritual litúrgico. Desde esta perspectiva, el relicario puede considerarse un precursor importante del retablo⁹.

La transición de relicario a retablo fue relativamente fluida. Este proceso gradual se puede ilustrar recurriendo a ejemplos tomados de la región de las cuencas del Rín y del río Mosa, que hoy se sitúa en la zona limítrofe entre los Países Bajos, Alemania y Bélgica. El relicario de San Hadelino, conservado en la iglesia de San Martín de Visé, cerca de Lieja, data del siglo XII, al igual que el relicario de San Heriberto en la iglesia del mismo nombre en Colonia-Deutz. Ambos relicarios tienen alma de madera, cubierta de chapas de plata parcialmente doradas. Del primer relicario, cuyo destino original fue la abadía de Celles, cerca de Dinant, y que fue trasladado en 1338 a Visé, las partes más antiguas (entre las que destacan los frontispicios) posiblemente fueron aprovechadas de un antecesor del siglo XI. El relicario muestra en sus fachadas laterales ocho escenas de la vida del santo abad¹⁰. Es muy verosímil que el relicario de San Heriberto en Colonia, que presenta al apostolado en los costados y una serie de escenas esmaltadas de la vida del santo en la cubierta, también venga de un taller mosano¹¹. En definitiva, el programa iconográfico de ambos relicarios contiene una serie de escenas tomadas de la vida del santo, suplementadas por temas cristológicos. De esta manera, vida y obras del santo en cuestión eran situadas en un amplio contexto soteriológico. Colocados en un pedestal detrás del altar, los relicarios mencionados funcionaban como retablos de las vidas de los santos Hadelino y Heriberto.

7 J. Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung* 2, München 1924, p. 547. Aquí, se trata de las tumbas de los santos Martín, Genoveva, Germán, Columbano, Severino y Dionisio.

8 El relicario de San Severino data en su mayor parte del siglo XIX. Original es el pedestal, de alrededor de 1250, cf. C. Kosch, *Kölns romanische Kirchen. Architektur und Liturgie im Hochmittelalter*, Regensburg 2000, pp. 52-55.

9 Cf. J. Yarza Luaces, *Arte y Arquitectura en España 500-1200*, Madrid 41985, p. 210.

10 Analizado en el catálogo *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400* 1, Köln/Brüssel 1972, p. 242.

11 Cf. *Rhein und Maas*, pp. 277-278 y J.-H. Baumgarten, *Kölner Reliquienschreine* [= Köln entdecken 3], Köln 21986.

Si por un lado el frontispicio del relicario podía funcionar como retablo, por otro lado muchos retablos durante este período de génesis contenían reliquias. Otra vez, este hecho se ve muy claramente en el arte de la cuenca del río Mosa. En la iglesia de la Santa Cruz de Lieja se conserva un relicario de plata que presenta tres paneles conectados por medio de bisagras. Esta obra de arte, manufacturada en un taller local hacia 1160-1170, fue donada a la iglesia liejana por el santo emperador Enrique II¹². El panel central contiene una partícula de la 'Vera Cruz', flanqueada por ángeles que sujetan las *Arma Christi*, los instrumentos de la Pasión de Cristo. En la zona inferior se ven cinco figuras de santos, cobijados por un arco inscrito con las palabras '*Resurrectio Sanctorum*'. En las alas, los apóstoles están representados en parejas, distribuidos en tres registros. Colocado en el altar, este tríptico poseía el aspecto de un pequeño retablo con alas, un precursor del tipo de retablos que experimentaría un gran florecimiento en esta parte de Europa. El tríptico fue la forma preferida para los relicarios de la Vera Cruz en la región mosana, como lo prueba también el tríptico de Stavelot, donado a la abadía de San Remacle por el abad Wibaldo en los años 1156/1158¹³. La zona central contiene dos trípticos-relicarios en miniatura, mientras las alas muestran escenas esmaltadas de la vida del emperador Constantino y su madre Helena, que según la leyenda había encontrado la madera de la Vera Cruz a principios del siglo IV.

Algunos años antes, alrededor de 1150, el abad Wibaldo ya había hecho otra donación valiosa a la abadía de Stavelot: el famoso retablo de San Remacle. Este retablo de plata, que coronaba el altar del santo, se perdió al refundirse durante un ataque de los franceses en el año 1794. Sólo dos medallones y un par de fragmentos con inscripciones escaparon de este destino. Detalles sobre la forma y la iconografía de este retablo de gran tamaño (275 x 278 cms.) se han podido deducir de dibujos y descripciones (lám. 1)¹⁴. Un dibujo de 1661 muestra la disposición de la obra. Se concibió como un encuadramiento monumental para el relicario de San Remacle, el fundador de la abadía, situado en dirección de este a oeste, como era la costumbre. El arca estaba insertada en una hornacina que marcaba el centro de la zona inferior del retablo. Era una estructura en forma de *aedicula* o ciborio, del que no se sabe si estaba ejecutado en profundidad, o si sólo eran pinturas con apariencia arquitectónica. El frente del dosel llevaba la representación de una paloma, símbolo del Espíritu Santo, que descendía sobre el cuerpo del santo. El frontispicio del relicario se reservaba a Cristo, flanqueado por San Remacle y el apóstol San Pedro. Las otras escenas del retablo correspondían a un ciclo dedicado a la figura del propio San Remacle. En las partes laterales que flanqueaban el arca se veían cuatro escenas de la vida del santo a cada lado. Bajo el arcosolio, que se

12 *Rhein und Maas*, pp. 243-244.

13 Actualmente, se conserva en el Pierpont Morgan Library de Nueva York.

14 Descrito y analizado por U. Krempel, 'Das Remaclusretabel in Stavelot und seine künstlerische Nachfolge', in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* III-22 (1971), pp. 23-45.



LÁMINA 1. Retablo de la Abadía de Saint-Remacle de Stavelot (Bélgica), alrededor de 1150. Dibujo de 1661 conservado en el Archivo de Lieja.

tendía por encima de todo y que coronaba el retablo, aparecía el Paraíso en el registro inferior, con San Remacle siendo introducido por un ángel. En el remate, Cristo estaba representado como juez, engastado por un doble cuadrilóbulo y rodeado de ángeles de rodillas, en veneración.

La técnica y el estilo del retablo, tanto como los temas del programa iconográfico, se relacionan estrechamente con la tradición del relicario. Ni más ni menos, el perdido retablo de la abadía de Stavelot puede considerarse como un relicario adaptado a una superficie plana¹⁵. A parte del relicario, el retablo de San Remacle

¹⁵ Cf. *Rhein und Maas*, p. 249.

muestra asimismo afinidades con otros géneros del arte eclesiástico del siglo XII. El motivo arquitectónico que marca el centro de la composición del retablo, es decir el dosel que hay sobre el arca, tiene forma de ciborio. Esta tipología tuvo un gran florecimiento en Italia, pero también en Europa del norte puede haber tenido cierta aceptación en las grandes iglesias. El relicario y su edículo, junto con las ocho escenas laterales de la vida del santo, están encuadrados en un marco rectangular. Esta composición muestra las características de un frontal de altar, lo que corroboran las muescas circulares en el marco, que evocan el efecto de piedras preciosas. Por tanto, en el retablo de San Remacle, varias formas de decoración que existían por separado parecen fundirse en un todo monumental¹⁶. La composición del retablo de Stavelot se refleja de forma global en los famosos ‘retablos de oro’ (gylдне altre) daneses, que datan del siglo XII¹⁷. Estas obras, únicas en su género, conjuntan un frontal y un retablo, hechos de cobre dorado. Los retablos muestran la forma de un friso figurado de poca altura, bajo un arco estrecho que se tiende entre ambos extremos.

La predilección del abad Wibaldo por los retablos argenteos se manifiesta igualmente a través de otras dos fundaciones. Para el altar mayor de la propia abadía de Stavelot mandó labrar un retablo de plata. A diferencia del retablo de San Remacle, las dimensiones y la apariencia de este retablo no se conocen. Finalmente, el abad donó otro retablo de plata a la próxima abadía de Malmédy. Este retablo, que llevaba representaciones de Cristo, los cuatro evangelistas y los doce apóstoles, fue incautado en 1587 durante las Guerras de Religión por las tropas alemanas de Martin Schenk¹⁸. En otros lugares de Europa del noroeste —el norte de Francia y en Inglaterra— también se erigieron retablos en los que la plata jugó un papel principal¹⁹. Así, el obispo Normand de Douai (1149-1155) donó un retablo de plata dorada para el altar mayor de la catedral de Angers. Este retablo, que fue vendido durante el siglo XVIII junto con el frontal anexo en favor de la compra de nuevas sillerías de coro, mostraba una serie de escenas tomadas de la vida de la Virgen. Es lamentable que no se conozcan datos precisos sobre su estructura e iconografía. Otros retablos de plata existieron en la catedral de Bourges y en el monasterio de San Vaast en Arras. Del primero sólo se sabe que fue patrocinado por el arzobispo Wulgrin († 1136), del segundo que estaba dedicado a la Santísima Trinidad.

Un segundo escenario de orfebrería románica estaba situado en el norte y el centro de Italia. En comparación con la Europa del norte, en estas regiones italia-

16 Cf. Fuchß, *Das Altarensemble*, p. 101.

17 Dos retablos, procedentes de Lisbjerg y Odder, se conservan en el Nationalmuseet de Copenhague, un tercer retablo ha quedado *in situ* en la iglesia parroquial de Sahl, en el norte de Jutlandia.

18 Braun, *Der christliche Altar* 2, p. 290.

19 Ejemplos tomados de Braun, *Der christliche Altar* 2, pp. 289-300.

nas el retablo parece que se desarrolló en un momento ligeramente posterior. En parte, esto puede ser consecuencia del fuerte apego al frontal, en cual se siguió concentrando la atención de los artistas italianos aún durante mucho tiempo. Precisamente, en estas tierras se localiza la colección más importante de frontales de metales preciosos que se conserva en Europa²⁰. Uno de los más antiguos frontales de plata que han perdurado se halla en la catedral de Città di Castello, en Umbria. Fue donado a esta iglesia en el año 1143 por el papa Celestino II. Su panel rectangular se centra por un Cristo en Majestad, cobijado en una mandorla con los símbolos de los cuatro evangelistas a su alrededor. Las zonas laterales están divididas en dos registros por una banda horizontal. En escenas no enmarcadas aparecen acontecimientos de la vida de Cristo y de la Virgen, a saber la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento de Cristo, la Adoración de los Reyes Magos, la Huída a Egipto, el Prendimiento y la Crucifixión. La serie de escenas termina en tres santos que nada tienen que ver con las mismas. En el marco se ven muescas circulares que sugieren piedras preciosas. Un segundo frontal de plata se encuentra en la catedral de Cividale, en Friuli. El centro de la composición se llena con una imagen de la Virgen con el niño, flanqueada por los arcángeles San Miguel y San Gabriel, figuras que cobija una arcada con medios puntos. A ambos lados, se reparte un total de veinticinco santos, distribuidos en tres registros. En el marco ricamente labrado vemos sarmientos y figurillas de santos así como una imagen del fundador de la obra, el patriarca Peregrino II de Aquileia (1195-1205).

Hoy, el frontal en la catedral de Cividale se yergue encima del altar mayor. Tal cambio, en el que un panel era despegado del frontis y colocado sobre la mesa del altar, implicó un cambio de función de frontal a retablo. Por esta razón, el frontal puede haber jugado un papel importante en la génesis del retablo²¹. En más de una ocasión, se sabe que los frontales recibieron un nuevo emplazamiento sobre el altar incluso durante la Edad Media. Por ejemplo, esto fue lo que sucedió en el caso de la famosa Pala d'Oro de la basílica de San Marco en Venecia²². Al final del siglo X, el dux Pietro Orseolo I mandó insertar una serie de esmaltes bizantinos en un panel de oro y plata, probablemente creando una cubierta para el frontis del altar mayor en la basílica de San Marco. Esta obra de arte se alteró en 1105, cuando el dux Ordelafo Falieri añadió otros esmaltes. Lo mismo ocurrió en 1209 bajo el

20 Descrito por Braun, *Der christliche Altar* 2, pp. 101-102. Ya se han mencionado algunos ejemplos de frontales de metal en Escandinavia. En Cataluña, rica en frontales, no se conservan ejemplos de metal.

21 Para un análisis de esta complicada cuestión, véase J. Bousquet, 'Des antependiums aux retables. Les problèmes du décor des autels et de son emplacement', en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 13 (1982), pp. 201-232, y dos artículos en E. Emmerling/C. Ringer (red.), *Das Aschaffenburg Tafelbild. Studien zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts*, München 1997; J. Gardner, "Ante et super altare" – From Antependium to Altarpiece', pp. 25-40 y K. Krüger, 'Das Aschaffenburg Tafelbild. Überlegungen zur Funktion und Deutung', pp. 293-306.

22 A pesar de lo que el nombre sugiera, el panel está hecho de oro y plata.

mandato de Pietro Ziani. Verosímilmente, después de otras agregaciones en 1345, el panel terminó colocado encima del altar mayor de la basílica, donde puede ser admirado hasta la actualidad²³. En un caso paralelo, el frontal de oro del siglo IX que hasta la Revolución Francesa se conservaba en la abadía de Saint-Denis, probablemente tuvo un cambio de frontal a retablo aún durante la Edad Media. En su calidad de retablo fue pintado hacia 1500 por el Maestro de la Misa de Saint-Gilles en un cuadro del mismo nombre, conservado actualmente en la National Gallery de Londres²⁴.

Finalmente, otro país donde se conocen algunos ejemplos de retablos románicos de plata es España, aunque sólo a base de descripciones y dibujos. La primera mención de un retablo de tal material se da en una acta de 1073, que hace referencia a un *frontale argenteum* y más adelante a un *retrofrontale argenteum*²⁵. No se sabe si esta obra cubría el lado de atrás de un altar o si se trata de un retablo propiamente dicho, colocado encima de la mesa del altar.

Único en su género fue el conjunto —perdido— que sobre el altar mayor de la catedral de Santiago de Compostela erigió el arzobispo Gelmírez durante la primera mitad del siglo XII. Constó de un frontal de altar, un ciborio y un retablo²⁶. El frontispicio del altar estaba provisto de un panel de plata parcialmente dorado que se perdió durante remodelaciones en la época del Barroco. La *Historia Compostellana*, una crónica del siglo XII que glorifica las *acta* de Gelmírez, describe la obra como parte del mobiliario de la catedral. Cuenta cómo Gelmírez ensanchó el altar mayor, a despecho de la voluntad de varios canónigos que no querían alterar nada por respeto a la edad y la santidad de este lugar²⁷. De posteriores descripciones, hechas por peregrinos, se deduce que en el centro de este panel había una representación de Cristo en Majestad, rodeado de las Cuatro Criaturas y los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis²⁸. Posiblemente, este frontal presentó muchas semejanzas con el frontis del ‘Arca Santa’, un altar-relicario de 1075 chapado de plata que se conserva en la Cámara Santa, el tesoro de la catedral de Oviedo.

Algunos años después, se formó un ciborio monumental sobre el altar de Santiago, situado encima del sepulcro del apóstol. La *Historia Compostellana*

23 Datos histórico-artísticos sobre la Pala d’Oro en G. Lorenzoni, *La pala d’oro di San Marco*. [= Forma e colore 7], Firenze 1965.

24 Fuchs, *Das Altarensemble*, p. 32.

25 Cf. Bousquet, *Des antependiums aux retables*, p. 217.

26 Ensayo de reconstrucción por S. Moralejo Álvarez, ‘Ars sacra’ et sculpture romane monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle’, in *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 11 (1980), pp. 189-238.

27 Estos acontecimientos se describen en la *Historia Compostellana* I, 18: De restauratione altaris beati Iacobi et ceterorum (edición a cargo de E. Falque Rey [= Corpus Christianorum continuatio medievalis 70], Turnhout 1988, pp. 43-44).

28 Cf. Moralejo Álvarez: ‘Ars Sacra’ et sculpture romane monumentale, pp. 204-210.

cuenta cómo el prelado, después de retornar de un viaje a Roma, aparejó el altar mayor de su catedral con un dosel precioso de oro y plata inspirado indudablemente en ejemplos italianos. La techumbre reposaba en cuatro columnas, que se conectaban por arcos de medio punto. En todos sus lados, el ciborio llevaba imágenes esculpidas, representando a la Santísima Trinidad, algunos profetas, apóstoles, evangelistas y ángeles. El ciborio culminaba en un remate en forma de bola que llevaba una cruz preciosa²⁹. Aymeric Picaud, un viajante a Santiago que escribió hacia 1140 una guía de peregrinos, informa que el ciborio estaba pintado interiormente con una representación del Agnus Dei, rodeado de ángeles y virtudes³⁰. El ciborio fue sustituido durante el siglo XV por un ejemplar de estilo tardogótico a iniciativa del arzobispo Alonso de Fonseca I. El baldaquino barroco que actualmente cubre el altar mayor data del siglo XVII.

Pieza final del conjunto del altar mayor de Santiago fue el retablo de plata, llamado ‘*tabula retro altaris*’ en la *Historia Compostellana*, erigido por Gelmírez en el año 1135. “En el mismo tiempo comenzó [Gelmírez] un panel precioso detrás del altar de Santiago, hecho en las mejores cantidades, cuya ejecución superó el material, de la misma manera en que antes había ofrecido otros numerosos ornamentos a la misma iglesia, y terminó la obra aún más admirablemente”³¹. A pesar de que este retablo se haya perdido en el año 1668, su estructura se conoce detalladamente a base de dibujos y descripciones históricas. Algunos años antes de la pérdida del retablo, hacia 1660, el canónigo José Vega y Verdugo hizo un croquis de la obra. Muestra forma pentagonal, que consistía en una base horizontal rectangular rematada por un tímpano triangular apaisado³² (lám. 2). Como nos lo prueban los retablos de piedra de Ribas de Sil y Xunqueira de Ambía, conservados en su totalidad o en gran parte, esta morfología ha servido de ejemplo a otros retablos, al menos a nivel regional. En el centro del retablo de Santiago se representaba a Cristo en Majestad, dentro de un polilobio, rodeado de los símbolos de los cuatro evangelistas y los doce apóstoles³³. El retablo hacía juego monumental con el frontal y el ciborio. El orgulloso arzobispo de Compostela quiso proveer el altar mayor de su catedral —considerada por él como la primera de España y una de las más importantes de la Cristiandad— de un aparato en el que se reunían todas las decoraciones de altar conocidas hasta entonces.

29 Cf. Moralejo Álvarez, ‘*Ars Sacra*’ et sculpture romane monumentale, pp. 210-221.

30 Cf. J. Vieillard, *Le Guide du Pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle. Texte latin du XIIe siècle édité et traduit en français d’après les manuscrits de Compostelle et de Ripoll*, Paris 21950.

31 *Historia Compostellana* III, 14 (Ed. Falque Rey, p. 502): “quandam retro altaris sancti Iacobi tabulam pretiosam et obtime quantitatis laboratam, cuius opus materiam superat, sicut alia multa ornamenta prius eidem ecclesie contulerat, eodem tempore mirabiliter incepit, et multo mirabilius consumavit”.

32 Dibujo publicado en F.J. Sánchez Cantón, *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII* [= Colección de los bibliófilos gallegos 3] (Santiago de Compostela 1956), p. 33.

33 Moralejo Álvarez, ‘*Ars Sacra*’ et sculpture romane monumentale, pp. 230-236.

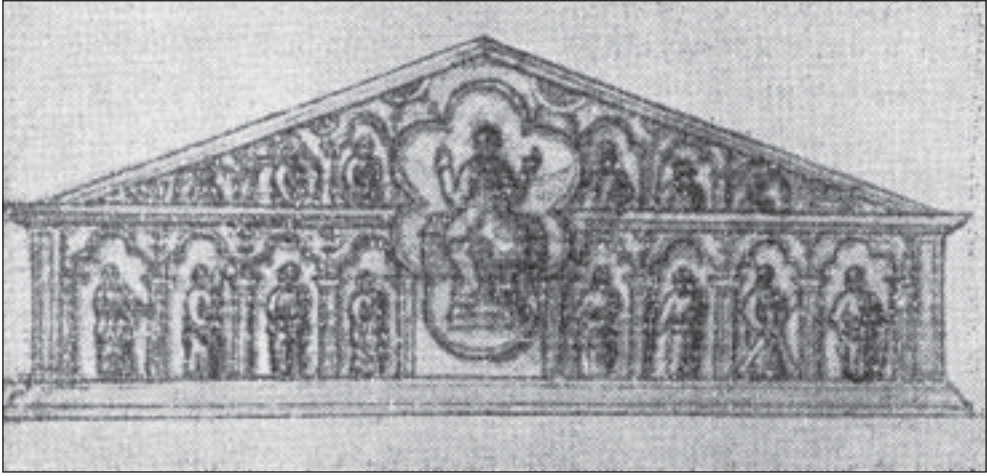


LÁMINA 2. Retablo del Altar Mayor de la Catedral de Santiago de Compostela (España). Dibujo de J. Vega y Verdugo hecho alrededor de 1660.

RETABLOS GÓTICOS DE PLATA (1350-1540)

Con la llegada del estilo gótico el retablo alcanzó gran vuelo, tanto por su desarrollo como por su proliferación y difusión. Paulatinamente el tamaño de las piezas iba en aumento, acompañado de una extensión del programa iconográfico con escenas narrativas. A parte del altar mayor, en muchas iglesias se multiplicaron los altares laterales y éstos también se decoraban con retablos. Conforme aumentaba la cantidad de los retablos y el tamaño de los mismos, el oro y la plata llegaron a ser demasiado costosos para ser usados a gran escala. Pero también se pueden añadir otros motivos para justificar el retroceso de los metales preciosos en los retablos góticos. Mientras en los países del sur de Europa se continuaba la solución tradicional del retablo de panel, en Europa central y del norte casi todos los retablos se dotaban de alas. De esta manera, la parte central se podía cerrar con puertas o maderas giratorias³⁴. Según varios historiadores, el origen de este tipo de retablos es el armario-relicario, en el que se conservaba una colección de reliquias³⁵. Estos retablos-armarios se abrían sólo en contadas ocasiones, mientras que normalmente estaban cerrados para protegerlos contra ladrones y vándalos. Por su énfasis en la conexión entre altares y relicarios, esta teoría enlaza con la situación

34 En las islas Británicas y en grandes partes de Francia, el retablo con alas logró aceptación al lado del retablo-panel.

35 Véase, por ejemplo, H. Keller, 'Der Flügelaltar als Reliquienschrein', in *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller*, München 1965, pp. 125-144.

existente durante el período románico. Sin embargo, el uso de metales preciosos en los retablos con alas tropezó con problemas prácticos a causa del alto peso del material. Por estas razones, no asombra que los retablos-trípticos ejecutados completamente o en parte en metal son muy escasos. A su vez, con el paso del tiempo, la conexión entre altares y reliquias fue cada vez menos importante: conforme las reliquias llegaban a ser más escasas, la presencia física del santo por medio de su reliquia se sustituyó en buena medida por una presencia iconográfica³⁶. En definitiva, estas y otras razones causaron una disminución drástica de los retablos de metal, tanto en sentido absoluto como en comparación con el total de retablos producidos.

Ilustrativo para este proceso es el hecho de que el tríptico de metal más famoso, el retablo de Klosterneuburg, cerca de Viena, no fue concebido como retablo originalmente. Este tríptico de grandes dimensiones se compuso de las paredes de un gran *ambo* o púlpito de 1181, después de un gran incendio que sufrió el monasterio el día 14 de septiembre de 1330³⁷. A pesar de todo, el retablo de Klosterneuburg debe considerarse uno de los exponentes más importantes del arte del retablo durante la primera mitad del siglo XIV. Las 45 representaciones originales, ejecutadas todas en esmalte sobre una superficie de cobre, se enmarcan bajo arcos trilobulados. A la hora de componerse como retablo, se añadieron seis escenas a la parte central, para que las alas pudieran cerrarse sin tocarse entre sí³⁸. El programa iconográfico, que se extiende por tres registros superpuestos, abarca el mayor ciclo del siglo XII sobre la comparación entre los dos Testamentos. Las escenas cristológicas (*sub gratia*) del registro central enlazan con escenas del Antiguo Testamento: *Ante legem* (arriba) y *Sub lege* (abajo), es decir, antes y después de la revelación de la ley a Moisés³⁹. En la puerta derecha seis representaciones se dedican al Juicio Final. El retablo del monasterio de Klosterneuburg es el único tríptico medieval ejecutado enteramente en metal: mientras hubo la posibilidad de reutilizar elementos de metal precioso, esto se aprovechaba en la producción de retablos. Piezas originales de metal no se realizaron o fueron grandes excepciones.

Una de estas excepciones es el tríptico plateado de la capilla de San Segismundo de la catedral polaca de Cracovia/Kraków. Esta capilla, construida entre 1517 y 1533 por artistas italianos, servía de mausoleo para la dinastía Jagiellona. En cuanto al estilo, esta capilla está entre los ejemplos más tempranos del Renacimiento al norte de los Alpes⁴⁰. Por encargo del rey Segismundo I, el altar de la capilla fue provisto de un tríptico de madera completamente revestido con relieves de bronce

36 Cf. H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

37 Cf. P. Lasko, *Ars Sacra 800-1200*, Harmondsworth 1972, pp. 240-242 y F. Röhrig, *Der Verduner Altar*, Wien 21955.

38 Lasko, *Ars Sacra*, p. 240.

39 Röhrig, *Der Verduner Altar*, pp. 13-14.

40 A. Krauze et al. (red.), *L'art sacré en Pologne*, Warszawa 1956, p. 24.



LÁMINA 3. *Tríptico de plata de la capilla de San Sigismundo de Cracovia (Polonia). 1531-1538.*

plateado en 1538 (lám. 3). Esta valiosa obra, que muestra un estilo de transición entre el tardogótico y lo renacentista, fue realizada por artistas originarios del sur de Alemania: Hans Dürer hizo el diseño, mientras Georg Herten y Georg Pencz fueron responsables del marco de madera y de las pinturas del exterior, respectivamente. El retablo, cuya sección central mide el doble de ancho que las puertas laterales, contiene un total de doce escenas tomadas de la vida de la Virgen. Peter Flötner talló los moldes con los que Pankraz Labenwolf realizó los relieves de bronce, que fueron plateados por Melchior Baier⁴¹. El retablo-tríptico de Cracovia no sólo es una excepción por el uso del metal; lo es también por la ausencia de reliquias, lo que lo distingue de los demás retablos de plata y metal de Europa del norte. En algunos lugares de Alemania, dicha conexión entre reliquias y los metales preciosos se expresa en retablos-trípticos de madera cuya sección central se ha dispuesto como un armario para los relicarios de oro y plata. En Xanten, la

41 Datos tomados de *The Grove Online Dictionary of Art* s.v. 'Pankraz Labenwolf'.

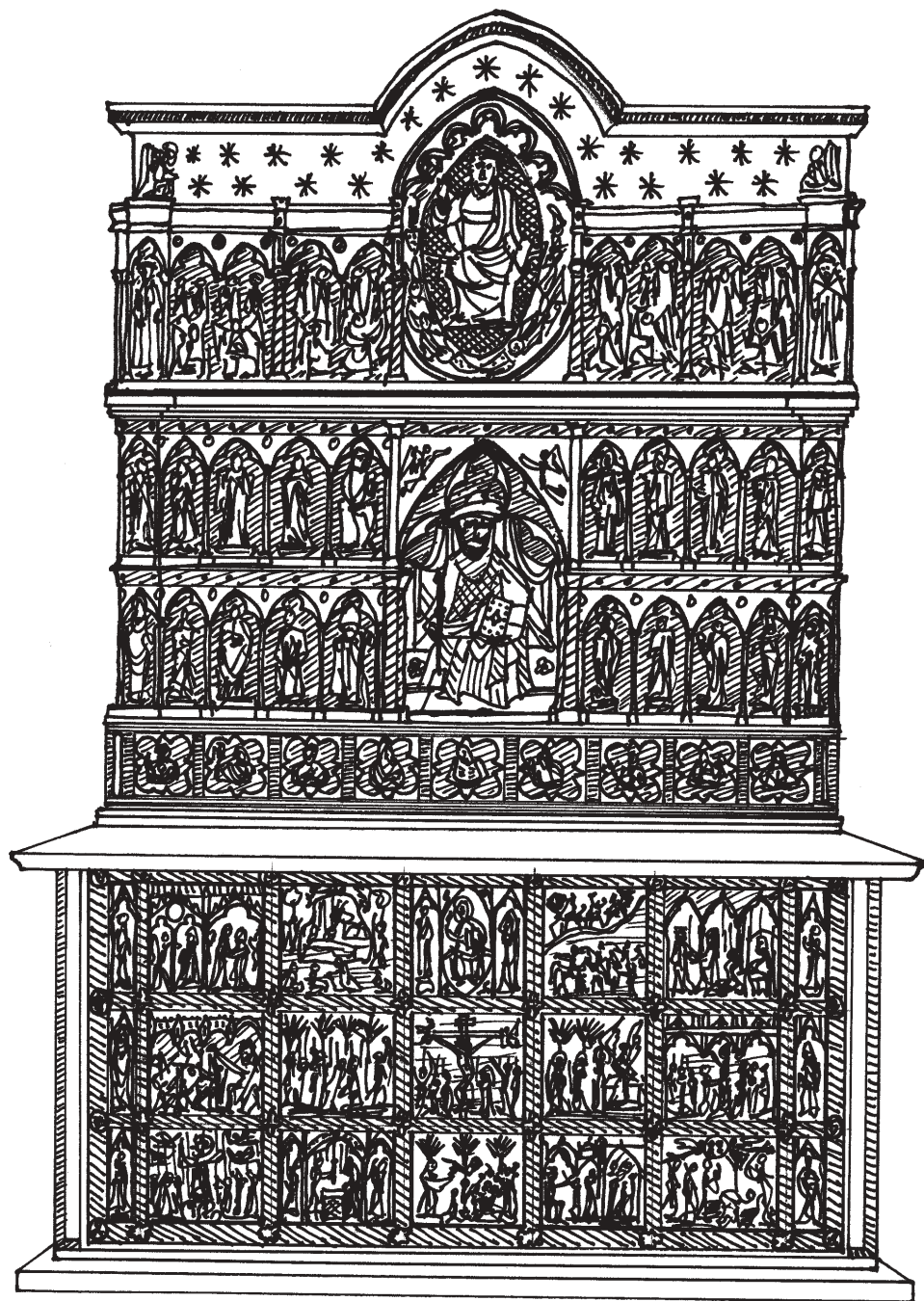


LÁMINA 4. Retablo de San Iacopo de la Capilla del Crucifijo en la Catedral de Pistoia (Italia). 1287-1456. (Dibujo del autor).

colección de reliquias se conservaba en este lugar, y en Osnabrück, el retablo incluyó hasta el tesoro entero de la catedral⁴².

Como ya hemos dicho, en los países del sur se siguió la tradición del retablo-panel, contrariamente a lo que ocurrió en Europa central y del norte, donde casi todos los retablos se equiparon de puertas. El retablo-panel se prestaba mejor que el tríptico a una ejecución en metal. Esto fue, en especial, el caso de Italia, donde el retablo mantuvo dimensiones relativamente reducidas hasta el fin del gótico. No es asombroso, por eso, que encontremos la mayoría de los retablos de plata en este país o en regiones con fuertes influencias italianas. El ejemplo más conocido en la misma Italia es el retablo de San Jacopo, originalmente situado en la capilla de Santiago de Pistoia y actualmente conservado en la catedral de dicha ciudad toscana (lám. 4)⁴³. La composición actual es el resultado de una restauración efectuada entre 1949 y 1953 y muestra la situación en que estaba a mediados del siglo XV. El frontispicio y los laterales del altar están cubiertos de antependios de madera chapados de plata dorada. El frontal, acabado en 1316, presenta once escenas de la vida de Cristo y de la Virgen y tres escenas de la historia de Santiago, aparte de la imagen central de Cristo en Majestad (acompañado por la Virgen y Santiago)⁴⁴. El panel lateral derecho, con un total de nueve escenas del Antiguo Testamento y la vida de la Virgen, fue realizado entre 1361 y 1364. El lateral izquierdo, completamente dedicado al apóstol Santiago, se hizo entre 1367 y 1371.

Encima del altar se eleva el retablo, realizado en distintas etapas. Las partes más antiguas son las figurillas de la Virgen entronizada y de los doce apóstoles que se disponen a ambos lados de la estatua principal. Las figuras proceden de una *tabula* anterior que fue acometida en 1287 y se reutilizaron durante la amplia transformación emprendida en los años 1380-1381, bajo la dirección del platero Piero d'Arrigo Tedesco⁴⁵. Es verosímil que Tedesco también mantuvo la predela baja, que muestra a Cristo como Varón de Dolores entre la Virgen, los evangelistas y algunos santos. La parte central del retablo está compuesta alrededor de una imagen de bulto redondo del apóstol Santiago entronizado, con traje de peregrino, hecha entre 1349 y 1353 por el platero Giglio Pisano. El estilo de las figuras de santos añadidas por Tedesco en su intervención atestiguan sus orígenes alemanes

42 Para Xanten, véase H.P. Hilger/U. Grote/H. Heidbüchel, *Der Dom zu Xanten und seine Kunstschatze*, Königstein im Taunus 21997 y U. Grote, *Der Schatz von St. Viktor: mittelalterliche Kostbarkeiten aus dem Xantener Dom*, Regensburg 1998. El retablo de Osnabrück fue destruido en 1633 durante la Guerra de los Treinta Años por los suecos. El ensayo de reconstrucción por M.-L. Schnackenburg ha sido publicado en Id. (Red.), *Wiederbegegnung mit dem Sifridus-Kelch. Die Brandschatzung von 1633* [= catálogo], Osnabrück 1998.

43 Análisis y bibliografía en L. Gai, *L' altare argenteo di San Iacopo nel Duomo di Pistoia*, Torino 1984.

44 Las escenas de Santiago están tomadas del *Codex Calixtinus*, la fuente hagiográfica más importante de este apóstol.

45 Cf. L. Gai, 'Autel de Saint-Jacques', en *Santiago de Compostela. 1000 Ans de pèlerinage européen* (cat.), Gand 1985, p. 404.

—tanto como el apellido del artista—⁴⁶. A finales del siglo XIV el retablo fue provisto de un remate con la figura sedente de Cristo dentro de una mandorla, flanqueado de dos coros de ángeles. Esta parte se realizó entre 1395 y 1398 por Atto Braccini bajo dirección del florentino Bartoluccio, según diseño del pintor pistoiés Giovanni Cristiani⁴⁷. Entre 1400 y 1456 el programa iconográfico del retablo fue ampliado con varias figuras de santos en estilo del Renacimiento temprano, entre otros por el platero Filippo Brunelleschi.

En otras partes de Italia también se conservan algunos retablos góticos de plata⁴⁸. El altar mayor de la catedral de Grado, cerca de Venecia, tiene un panel rectangular de plata parcialmente dorada con dimensiones de 138 x 226 cms. El retablo actual ofrece dos partes, de las que la inferior, con una altura de 90 cms., servía de frontal. La parte superior, con una altura de 48 cms., funcionó como retablo desde el principio. Posiblemente, ambos paneles fueron colocados encima del altar en 1461, cuando Grado perdió su estatus como sede episcopal. Antes, el obispo estaba sentado en su cátedra en el ábside, detrás del altar, una situación en la que un retablo de gran altura le hubiera obstruido la vista del ritual y de la nave. En el retablo original están representados la Anunciación, los cuatro evangelistas y Cristo. En el panel que servía de frontal se pueden ver figuras de santos bajo arcos góticos, a ambos lados de una zona central con Cristo y San Marcos celebrando misa. Una inscripción en el marco informa que ambos paneles fueron donados a la catedral de Grado en 1372 por el noble veneciano Donato Mazzalorsa. La obra, cuyo autor es desconocido, tiene características de inspiración tanto bizantina como gótica. A poca distancia de Grado está Caorle, cuya catedral también posee un retablo de plata de estilo gótico. El panel mide 59 x 175 cms. y muestra a Cristo entronizado en su registro superior, entre la Virgen y un ángel, y abajo tres santos.

En otras partes de Europa del sur los retablos góticos de plata se encuentran sobre todo en regiones que estaban sujetas a fuertes influencias políticas o culturales de Italia. En el siglo XIV el imperio militar-comercial de Venecia se extendió hacia la península de Istria y la costa dálmata y en la cuenca oriental del Mediterráneo se construyeron muchas fortificaciones venecianas. En dos lugares de la actual Croacia se conservan retablos de plata que atestiguan la inspiración del norte de Italia⁴⁹. En la catedral de Pula/Pola, en la península de Istria, hay un retablo de plata compuesto de tres registros, a saber el banco, la zona central y el remate. La zona principal contiene un total de siete hornacinas separadas por pilastras. El nicho central tiene una anchura mayor que los demás y cobija una estatua de la Virgen con el Niño, mientras que en los laterales se encuentran imágenes de santos. El remate, que muestra una serie de santos de medio cuerpo, lleva un dosel

46 Gai, *Autel de Saint-Jacques*, p. 405.

47 Gai, *Autel de Saint-Jacques*, p. 405.

48 Cf. Braun, *Der christliche Altar 2*, pp. 298-299.

49 Estudiados por Braun, *Der christliche Altar 2*, pp. 297-298.

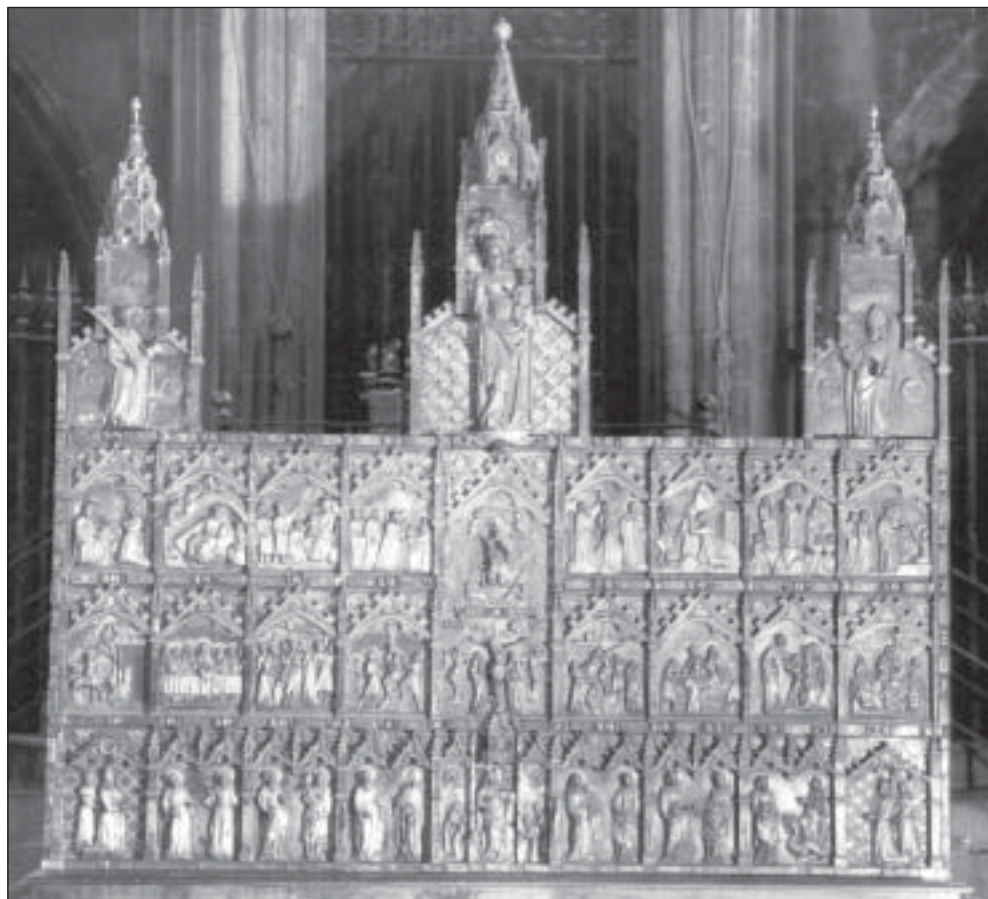


LÁMINA 5. Retablo del Altar Mayor de la Catedral de Girona (España). 1325-1358. (Foto Archivo Mas 1952).

central con el Varón de Dolores entre ángeles. El retablo de la catedral de Kotor/Cattaro, en la costa dálmata meridional, también está ejecutado en plata. La superficie se divide en tres arcadas superpuestas, formadas por siete arcos cada una. En los tres nichos centrales, que tienen una anchura de casi el doble de los demás, vemos de arriba a abajo un Cristo entronizado, un santo de pie y un tabernáculo de cronología posterior, de estilo barroco. Los nichos laterales llevan imágenes de la Virgen, San Juan Bautista, apóstoles y una serie de santos, todos de pie y en repisas con decoración vegetal.

También en la Península Ibérica, la mayoría de los retablos góticos de plata se originaron en zonas sujetas a fuertes influencias artísticas de Italia. Artistas venidos de la Toscana, especialmente, han ejercido profunda influencia en la escultura y la pintura catalanas, aragonesas y valencianas. El único retablo de plata conserva-

do *in situ* se encuentra en la catedral de Girona (lám. 5). Con ocasión de la consagración de la nueva cabecera en 1347, el altar mayor fue provisto de una decoración monumental que estaba compuesta de frontal, ciborio y retablo⁵⁰. De este conjunto, enteramente revestido de plata, que muestra gran semejanza con la obra de Gelmírez en Compostela, se conservan el retablo y el ciborio⁵¹. El retablo de Girona se compone de una estructura de madera chapeada de plata parcialmente dorada y guarnecida de piedras preciosas y esmaltes. La parte más antigua del retablo fue realizada por un cierto Maestro Bartomeu alrededor de 1325-1340⁵². Esta parte tiene la forma y las dimensiones de un frontal tradicional y muestra dieciséis escenas de la vida de Cristo, a ambos lados de una zona central que se reserva a Cristo en Majestad y a la Crucifixión. A mediados del siglo XIV, este panel rectangular fue enriquecido por Pere Bernés con una predela y un remate. En el centro de la predela está la Virgen entronizada, flanqueada por una serie de santos y los fundadores de la obra. El remate está compuesto de tres doseles con figuras en relieve, una disposición poco habitual en España y posiblemente influenciada desde la próxima Francia.

En otras zonas de España se conservan sólo partes de retablos. Entre 1364 y 1367 el barcelonés Bartomeu de Tutxó, platero de descendencia italiana, creó un retablo de plata con escenas de la vida de Cristo y de la Virgen para el santuario de Sta. María de Salas, cerca de Huesca. Este retablo fue donado por el rey Pedro IV el Ceremonioso en compensación por los objetos del tesoro que le habían prestado para sufragar los gastos de la guerra con Castilla⁵³. Cuatro de los siete paneles originales se conservan en el Museo Diocesano de Huesca. De proporciones más monumentales fue el retablo de plata del altar mayor de la catedral de Valencia. Esta obra, cuyo estilo acusaba ya las características del Renacimiento temprano, fue realizado durante el último cuarto del siglo XV por un platero italiano llamado Barnabà. De forma rectangular, el retablo constaba de tres registros, cada uno dividido en tres partes. El nicho central del segundo registro, que contenía una imagen de la Virgen con el Niño, tuvo un énfasis especial por ser más alto que los demás. Las otras casas tenían escenas de la vida de la Virgen. En 1812, el retablo por motivos de seguridad, ante la invasión de las tropas francesas, se llevó a Mallorca, lo que no pudo impedir su posterior incautación y refundición⁵⁴. Otro retablo de plata fue creado entre 1364 y 1367 para el monasterio de Guadalupe (Extremadura), fuera de la principal área de influencia italiana. Los esmaltes de este retablo fueron reutilizados en un relicario⁵⁵.

50 Analizado por F. Español Bertrán, *El gótico catalán*, Manresa/Barcelona 2002, pp. 179-183.

51 El frontal de plata fue incautado y refundido en 1809 por los franceses.

52 Posiblemente utilizó partes aún más antiguas.

53 Cf. Español Bertrán, *El gótico catalán*, pp. 199-203.

54 Braun, *Der christliche Altar* 2, p. 300.

55 J.M. de Azcárate, *Arte gótico en España*, Madrid 1990, p. 413.

CONCLUSIONES

Esta contribución está dedicada a los orígenes, la forma y la divulgación de retablos medievales de plata. Nos hemos basado en los pocos ejemplos conservados, suplementados con algunos retablos perdidos cuya apariencia se conoce en gran parte a base de descripciones o dibujos. El desarrollo del retablo de plata se divide en dos fases principales, a saber los retablos románicos (1100-1250) y los retablos góticos (1350-1540). En el primer período, la orfebrería jugó un papel importante en la producción de retablos. Muchos retablos románicos fueron ejecutados enteramente o en gran parte en oro, plata, cobre o en aleaciones de los mismos, y fueron guarnecidos de piedras preciosas y esmaltes. Una razón importante fue el gran florecimiento de la orfebrería en algunos géneros que influyeron mucho en la génesis del retablo, como el relicario y el frontal. Ejemplos del noroeste europeo ponen de manifiesto que el límite entre el relicario y el retablo fue a menudo fluido: el relicario colocado en un pedestal detrás del altar servía de retablo, mientras muchos de los primeros retablos servían de depósito de reliquias. El frontal de plata, que floreció sobre todo en Italia, propició de manera importante el desarrollo del retablo cuando se ponía encima de la mesa del altar. Con la transición hacia el estilo gótico, el papel de la orfebrería en la producción de retablos disminuyó considerablemente. Los ejemplos de este período se han conservado especialmente en Italia o en regiones sujetas a fuertes influencias italianas. En estas tierras los retablos generalmente mantuvieron dimensiones reducidas y no se equiparon a los que tenían alas giratorias: dos causas que facilitaban el uso de metales costosos y pesados en el arte del retablo.

Los plateros de la Catedral de Cuenca en la segunda mitad del siglo XVIII

AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE
Dpto. Historia del Arte. CSIC

La platería conquense del siglo XVIII no ha sido estudiada a fondo hasta el momento. Sólo en algunas ocasiones se han aportado datos concretos sobre alguno de sus aspectos¹. Por eso he abordado su estudio, en principio, a través de la documentación de los archivos Municipal y de la Catedral. Fruto de esta aproximación ha sido un primer artículo sobre la relación profesional de los plateros con el Ayuntamiento, publicado en fechas recientes², y este que ahora me ocupa sobre los plateros de la Catedral. En este artículo me he limitado a la segunda mitad del siglo, porque es un momento de pujanza para el Cabildo, el cual acomete obras tan importantes como la renovación del presbiterio, la construcción del transparente del altar de San Julián y el nuevo mobiliario de la sacristía, obras, todas ellas, de Ventura Rodríguez.

En esta segunda mitad del siglo XVIII la Catedral sigue contando con un platero oficial, aunque, a diferencia de lo que ocurría en el siglo XVI, no parece que cobrase un salario fijo. Al menos no he encontrado ni un solo pago en los

1 F.A. MARTÍN: "El punzón de Cuenca", *Goya*, nº 151, 1979, pp. 17-18; idem: "Orfebrería madrileña en la Catedral de Cuenca", *Villa de Madrid*, nº 63, 1979, pp. 49-54.

2 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE: "Los plateros de Cuenca en el último cuarto del S. XVIII y sus relaciones profesionales con el Ayuntamiento de la ciudad", *Archivo Español de Arte*, 2004, pp. 171-176.

documentos consultados. Sin embargo, sí que cobra todos los trabajos que le encargaban, tanto los de obras nuevas como la limpieza y restauración de las ya existentes.

Tomás López de Mendoza fue el platero que realizó las obras más importantes para la Catedral. Debió de nacer hacia 1711 y vivía en el barrio de Santa Cruz, el que había sido residencia habitual de los plateros a lo largo del S. XVI. Así consta en los censos de 1766 —año en el que figura como casado, padre de dos hijas y con tres criados—, 1771 —ya viudo con sesenta años—, y 1772³.

Fue Contraste y Marcador de la ciudad desde una fecha que desconozco, pero al menos lo era en 1770-1771 y 1772-1773, pues figura como tal en dos documentos de la Catedral de estas fechas. El 15 de septiembre de 1783 pide al Ayuntamiento que le exonere del cargo, pues, debido a su mucha edad —debía de tener setenta y dos años—, no podía seguir con él. Le sucederá Juan Serrano Briones⁴. La marca de López fue publicada por Fernando Martín: cáliz y estrella sobre su apellido LOPEZ en mayúsculas⁵. Pero al aparecer ambos elementos juntos, lo más probable es que esta marca sea la de marcador.

Sin embargo la que aparece en un juego de tres jarras para óleos que figuraron en la exposición de orfebrería y ropas de culto que se celebró en Madrid en 1941, sí que parece ser la de autor (lám. 1). Aunque sólo la conozco por un dibujo que aparece en la ficha original que se conserva en el Departamento de Historia del Arte del CSIC, parece clara la separación entre el cáliz con la estrella y el apellido del platero, que presenta algunas pequeñas diferencias con el dibujo que dio a conocer Fernando Martín. Las jarras son muy sencillas de estructura con pie pequeño, amplio cuerpo cilíndrico y cuello de la misma forma de menor tamaño, pero tienen una bella decoración rococó grabada en su superficie⁶.

En dos marcas totalmente separadas figuran en el interior de la base de un cáliz que se encuentra en la parroquia de Maquirriain (Navarra). El cáliz es clara tradición del XVII con pie alto, gollete cilíndrico y nudo en forma de jarrón con amplia moldura sobre él, por lo que es muy posible que sea una obra de juventud. Carece totalmente de decoración (lám. 2)⁷.

También fue platero de la Catedral desde el 22 de junio de 1735, cuando aun era muy joven, probablemente hasta el 8 de mayo de 1775, pues en esta fecha notifica al Cabildo que no podrá seguir montando la custodia del Corpus debido a su “edad y accidentes”. Esta pudo ser una renuncia definitiva al cargo ya que el

3 AMC. Legajo 904, expedientes 6, 3 y 4.

4 ACC. Fábrica. Libro 16. Libro de fábrica desde los frutos de 1758, fols. 83 y 107v.

5 F.A. MARTÍN: “El punzón de Cuenca”, *Goya*, n° 151, 1979, pp. 17-18.

6 Se exhibieron en la sala VIII con los números 6, 7 y 8, junto con una reproducción muy ampliada de la marca. *Exposición de orfebrería y ropas de culto*. Madrid, 1941, p. 91.

7 Agradezco a las doctoras Asunción y Mercedes Orbe el envío de las fotografías que han hecho posible conocer una obra más de este platero fuera de la provincia de Cuenca.



LÁMINA 1. Tomás López. Jarra para óleos. Madrid, Exposición de 1941.

Cabildo le dispensa de seguir con sus tareas. Después de algunos años sin noticias concretas sobre el tema, en noviembre de 1781 figura ya Antonio Yanguas como platero de la Catedral⁸.

A lo largo de todos estos años López trabajó activamente tanto en la restauración y limpieza de obras antiguas, como en la realización de otras nuevas. También tenía como obligación montar y desmontar la custodia grande, la que realizó Francisco Becerril en el siglo XVI, para la procesión del Corpus, y la pequeña, obra de Juan de Castilla, para la octava. En cuanto a la custodia grande, su trabajo tenía dos partes. Por un lado, según consta en el manuscrito del citado Juan de Castilla sobre la manera en que se ha que desarmar y armar la custodia, para quitar y volver a colocar el viril en su sitio con la Sagrada Forma había que desatornillar

8 ACC. Fábrica. Libro 15. Libro de fábrica 1675-1757, fol. 442v. Secretaría. Libro de actas capitulares, 1775, fol. 58. Fábrica. Cuentas Generales, Legajo 43, expediente 2.1.



LÁMINA 2. Tomás López. Cáliz. Maquirriain (Navarra).

y quitar un ángel de los cuatro que había en las esquinas⁹. Por otro lado había que colocarla y ajustarla en las andas para que no se moviera durante la procesión y después volverla a quitar. Entre las numerosas veces que se cita esta última operación, consta de manera muy explícita en la de 1759¹⁰. Tomás López cobraba desde 1735 en que ajustaron el precio, 88 reales cada año, sin que le aumentaran esta cantidad en ningún momento. Antes bien se lo rebajaron a 77. Esto tuvo lugar porque entre 1753 y 1758 se encargó de montar la custodia otro platero, Antonio

9 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE: "Un manuscrito del platero Juan de Castilla referente a la custodia de la Catedral de Cuenca, obra de Francisco Becerril", *Estudios de platería. San Eloy* 2003, pp. 322 y 327.

10 ACC. Fábrica. Libro 16. Libro de fábrica desde los frutos de 1758, fol. 25.

Yanguas, a petición del obrero sin permiso del Cabildo, pues estaba muy disgustado con López ya que llevaba algunos años sin hacer ningún trabajo para la Catedral, y Yanguas se comprometió a hacerlo por esta cantidad. El 20 de junio de 1758 Tomás López presenta un memorial al Cabildo solicitando que volvieran a confiar en él para futuros trabajos, aceptando la cantidad de 77 reales por su intervención en la custodia¹¹.

A lo largo de los muchos años que trabajó para la Catedral hizo varias obras importantes para ella, sobre todo en torno a los últimos años sesenta y primeros de los setenta. Dos de ellas eran para el recién terminado altar mayor tras su reforma según las trazas de Ventura Rodríguez, cuya obra empezó en 1756.

Siguiendo un orden cronológico, la más antigua de la que tengo noticia es el frontal del altar de la credencia¹². No dudo de que se trata de la del altar mayor que se está adornando en estos momentos con obras de los mejores artistas. La primera noticia es de 1767, fecha en la que se paga al escultor Vicente Bort una cantidad indeterminada por hacer tres medallas en barro con las figuras de los arcángeles San Miguel, San Gabriel y San Rafael para que sirvieran de modelo al platero¹³. Las medallas, en este caso, hacen referencia a bajorrelieves redondos según la segunda voz del Diccionario de la Academia y según aparece repetidamente en la documentación de la época. El 28 de junio de 1769, y una vez acabado el frontal, pagan a López 4.662 reales en los que se incluyen la hechura —a 6 reales la onza— y 117 onzas de plata. A esta cantidad se añaden 2.200 reales por el oro¹⁴. Por la diferencia que hay entre estas cantidades y las que cobró García Crespo por el frontal del altar mayor, del que luego trataré, y el peso que éste tenía, sospecho que puede tratarse de un marco que encerrase un frontal de madera o de otro material, cosa relativamente frecuente en la época.

Un año después, el 24 de julio de 1770 cobra una lámpara que había hecho para la capilla de Santiago, también en la Catedral, que era la dedicada a parroquia de la zona. Para su realización se deshizo una vieja que pesaba ciento veinte onzas y se añadió plata nueva hasta un total de ciento sesenta y cinco. La cantidad total cobrada es de 1.312 reales y 17 maravedís¹⁵.

11 Los pagos por armar y desarmar la custodia figuran prácticamente todos los años. El pago a Yanguas por este concepto y la solicitud de López, en ACC. Fábrica. Libro 15. Libro de fábrica 1675-1757, fols. 443 y 473.

12 Según el Diccionario de la Real Academia Española, la credencia es la mesa que se pone junto al altar sobre la que se coloca todo lo necesario para la celebración de los oficios divinos.

13 Vicente Bort era hermano y colaborador del arquitecto y escultor Jaime Bort quien, años antes, había reformado las Casas Consistoriales. M.L. TÁRRAGA BALDÓ: "Los hermanos Jaime y Vicente Bort en la Corte: el Puente Verde y el de la Tofa", *Imafronte*, nº 2, 1986, pp. 65-82. Fue el autor de la mayoría de los tableros de escultura de las cajoneras de la sacristía y de las puertas de los dos armarios grandes a la entrada de la misma sala (J. BERMEJO: *La Catedral de Cuenca*, pp. 283-292).

14 ACC. Fábrica. Libro 16. Libro de fábrica desde los frutos de 1758, fol. 60.

15 ACC. Fábrica. Libro 16. Libro de fábrica desde los frutos de 1758, fol. 60v.

La custodia de Becerril fue restaurada en varias ocasiones, ya que su uso a lo largo de tantos años hacía que, por mucho cuidado que pusieran en su traslado y ajuste en las andas, sufriera bastante. En cuanto al viril, sabemos poco fuera de la descripción de Ponz, pero imagino que sería parecido al de la custodia de Villaescusa de Haro y a los de los cálices con custodia, es decir no muy grande y con sencilla crestería doble en torno a él. En estos años, bien porque estuviera muy dañado, bien porque querían enriquecer el conjunto, encargan uno nuevo de oro y aljófara a Tomás López, el cual cobra, el 14 de diciembre de 1773, 672 reales por la hechura y el aljófara, además de 563 reales y 16 maravedís por el oro. Según Muñoz Soliva se salvó de la destrucción por los soldados franceses y posterior expolio por parte de Caulaincourt al quedar oculto bajo otras cosas en uno de los golpes de los soldados¹⁶.

Pocos meses después, el 17 de marzo de 1774, este mismo platero firma un recibo por la plata y el dinero recibidos a cuenta del sagrario que estaba haciendo. Yo pienso que una obra así tenía que ser, también, para el altar mayor. Firma el finiquito de esta obra en abril de 1774. En esta noticia se dice que estaba hecho de plata y bronce¹⁷.

Las facturas presentadas por Tomás López por los arreglos realizados a las obras antiguas de plata de la Catedral de Cuenca son innumerables, ya que constan varias en las cuentas de cada año. Parece que toda la plata de la Santa Iglesia pasó por sus manos. Unas veces adereza o limpia las lámparas, los cetros o las andas de San Julián o el sagrario del altar mayor, otras los incensarios, navetas, cruces e incluso las manuzuelas de los breviarios del coro. En muchas ocasiones pone simplemente “por otras obras y aderezos”, sin especificar más¹⁸.

En los mismos años cincuenta en los que estaba trabajando Tomás López, ya aparece citado en la documentación de la Catedral Antonio Yanguas, algo más joven que él —alrededor de trece años— y que le sucederá en el cargo de platero de la Catedral. También vivía en el barrio de Santa Cruz con su mujer, dos hijas y una criada. Vivía concretamente en la calle de la Correría, una de las más importantes de la ciudad, en una casa perteneciente a la Catedral y que procedía del legado del canónigo Barreda. En marzo de 1770, y tras unas obras de mejora, el Cabildo quiere subir el alquiler de 17 ducados y medio a 24. Yanguas eleva un memorial en el que, tras explicar que lleva viviendo en la casa más de sesenta años, primero con sus padres y luego con su mujer, solicita que no le suban el alquiler

16 ACC. Fábrica. Cuentas generales. Legajo 39, expediente 39.1. ACC. Fábrica. Cuentas generales. Legajo 39, expediente 39.1. Libro 16. Libro de fábrica desde frutos de 1758, fol. 107v. T. MUÑOZ SOLIVA: *Noticia de todos los Ilmos. Señores obispos que han regido la diócesis de Cuenca*, p. 490.

17 ACC. Fábrica. Cuentas generales. Legajo 39, expediente 39.1. Libro 16. Libro de fábrica desde frutos de 1758, fol. 107v y 126v.

18 ACC. Fábrica. Libro 15. Libro de fábrica 1675-1757, fol. 446v. Libro 16. Libro de fábrica desde los frutos de 1758, fols. 25, 59v, 83. Cuentas generales. Legajo 39, expediente 39.1.

pues siempre ha pagado puntualmente. Además, aduce que los inquilinos de la casa de al lado, a pesar de que es más pequeña, pagaban una cuota menor. Después de serias consideraciones, el Cabildo decide rebajar el precio a 22 ducados¹⁹.

Yanguas era, además, el relojero de la Catedral desde los años cincuenta. Por este cargo recibía un salario anual de 330 reales y 20-24 celemines de trigo. Su misión era dar cuerda a diario a los relojes y cuidar de que su maquinaria estuviese en buenas condiciones. A veces les cambia alguna pieza de metal. En los años sesenta cambia un carrete de hierro, el asa de la pesa grande y las pesas de bronce del reloj nuevo y el mecanismo del movimiento de la luna al viejo. Sin embargo, en 1770 contratan al francés Juan Reboti y al turolense Miguel Joaquín Ardiel, ambos relojeros, para componer los que, creemos, eran todos los de la Catedral, el de la Pitancería, el principal o nuevo y el viejo conocido como “el de la Luna”. Es posible que necesitaran una revisión más técnica para lo que Yanguas no estaría preparado. También pagan a Yanguas por la asistencia a ambos relojeros durante el tiempo en que se ejecutaron las obras. A su muerte le sucede en el cargo de relojero José Martínez que era campanero²⁰.

Las obras nuevas que realizó Yanguas como platero son muy numerosas, pero de carácter menor si las comparamos con las de Tomás López. Casi todas están hechas, como las de aquel, en los años sesenta y setenta. Enumeraré algunas para hacernos una idea de que su trabajo fue constante. La más antigua de la que tengo noticia es un copón que hace en 1764 para la capilla de Santiago. Entre 1770 y 1771 hace un par de vinajeras doradas y cinceladas para el altar mayor y cuatro pares blancas para las capillas del Sagrario, San Julián y los Santos Inocentes, por las que cobra 1.111 reales, aunque en este precio se incluyen algunas composturas.

En las cuentas de 1772-1773 figuran mecheros nuevos y mayores para seis candeleros y en las de 1776-1779 tres cruces de altar con Cristos y remates dorados para la capilla del Sagrario, un candelero para completar el juego que donó el obispo Sebastián Flórez Pabón (1771-1777) y doscientos cincuenta y nueve pares por un lado y ciento sesenta y dos por otro de broches de plata y un sol —probablemente un viril— y una grada para la custodia de la octava del Corpus, cuatro ciriales nuevos, tres varas para los silencieros y el pertiguero. En las cuentas de 1781 a 1786 figuran dos incensarios, dieciséis cantoneras y cuatro escudos para los misales, tachuelas para el frontal y diez cucharillas de cáliz. Siguen apareciendo noticias en los años siguientes, como las vinajeras que cobró el 3 de noviembre de 1793. No conozco su marca. Muchas de estas piezas son citadas por Muñoz Soliva entre las que se llevó Caulaincourt en junio de 1808, concretamente los candeleros de los que dice que se llevó un número considerable. Según Bermejo, la mayoría de

19 AMC. Legajo 904, expedientes 6, 3 y 4. ACC. Secretaría. Libro de actas capitulares, 1770, fols. 16v, 17 y 24.

20 ACC. Fábrica. Libro 16. Libro de fábrica desde los frutos de 1758, fols. 6, 28, 59v, 62v, 69, 112v, 121v, 128, 132v, 141, 145v, 151, 163, 174v, 182v, 197 y 207v.

sus obras se han perdido entre las guerras napoleónicas y la civil, o, por lo menos, no es posible identificarlas entre las conservadas, lo mismo que las de otros plateros coetáneos²¹.

Antonio Yanguas, además, lo mismo que López, aderezaba y limpiaba un número elevado de piezas al año. Las obras más importantes que pasaron por sus manos fueron las dos custodias, la grande o del Corpus, obra de Becerril, y la pequeña o de la octava, obra de Juan de Castilla. En las cuentas de 1756 a 1758 figura dentro de los gastos extraordinarios el pago de 1.599 reales y dieciséis maravedís por restaurar la pequeña poniéndole cuatro remates con 3 onzas y 60 ochavas de plata nueva. También restaura la grande, concretamente uno de los “fariseos” [soldados] que estaban en torno al sepulcro de Cristo que era la escena que ocupaba el interior del último cuerpo y en el que puso una onza y 2 ochavas de plata. Además restaura una naveta, la cruz pequeña de las procesiones, tres pares de broches de capa, ha limpiado los incensarios seis veces, una manzana de los cetros y uno de los “ciriales buenos”. En los años siguientes su nombre aparece constantemente haciendo estos cometidos, aunque la mayoría de las veces pone en las cuentas simplemente “por lo que trabajó para la iglesia”²². Como ya se ha dicho, entre 1753 y 1758 armó y desarmó la custodia y lo volvió a hacer cuando se jubiló Tomás López.

Antonio Yanguas murió el 7 de abril de 1794²³. A partir de esta fecha no se vuelve a citar a ningún maestro como platero de la Catedral. Intervienen varios artistas. Entre ellos Juan Serrano Briones, que fue Contraste y Marcador de la ciudad desde el 15 de septiembre de 1783 hasta el 12 de marzo de 1787²⁴, figura esporádicamente desde antes de la muerte de Yanguas. Así en marzo de 1778 cobra 2.200 reales por las tres llaves de bronce del aguamanil de la Catedral y “otras composturas de plata”. El 30 de diciembre de 1782 cobra 525 reales por dos incensarios para la capilla del Espíritu Santo y limpia diversas piezas para poderlas utilizar en algunas fiestas señaladas como, por ejemplo, para el día del Señor limpia los seis candeleros, la cruz y las sacras de San Julián, doce candeleros pequeños y los seis candeleros del Obispo Flórez Pabón. Por último figura una vez más en las

21 ACC. Fábrica. Libro 16. Libro de fábrica desde los frutos de 1758, fols. 59v, 83, 145v y 168, 236. Cuentas Generales, Legajo 39, expediente 39.1. Legajo 41, expediente 5.1. Legajo 48, expediente 1.9. T. MUÑOZ SOLIVA: *Ob. cit.*, p. 490. En estos momentos, y por diversas circunstancias, están desmontados el Tesoro de la Catedral y el Museo Diocesano y sus piezas guardadas en cajas fuertes, sin que sea posible prever la fecha en que volverán a abrir sus puertas. Por ello no me ha sido posible comprobar personalmente la afirmación de Bermejo como hubiera sido mi deseo. Agradezco esta información a D. Santos Sáiz, deán de la Catedral.

22 ACC. Fábrica. Libro 15. Libro de fábrica 1675-1757, fol. 476. Libro 16. Libro de fábrica desde los frutos de 1758 en muchas de las cuentas. También en Fábrica. Cuentas Generales. Legajo 39, expediente 39.1 y Legajo 41, expediente 5.1.

23 ACC. Fábrica. Cuentas Generales. Legajo 49, expediente 2.13.

24 A. LÓPEZ-YARTO: *Ob. cit.*, pp. 174-176.



LÁMINA 3. *Juan Serrano. Bandeja. Cuenca, Hospital de Santiago.*

cuentas tomadas entre 1790 y 1813, concretamente el 21 de junio de 1793, cobrando 95 reales por unos broches de plata para una capa de coro²⁵. La marca de Serrano como marcador (cáliz/SERANO) fue dada a conocer por Fernando Martín en el artículo anteriormente citado. Su marca como platero creo que es la que aparece en la bandeja del Hospital de Santiago de Cuenca en la que sólo consta su apellido SERANO inscrito en un rectángulo, mientras que la de ciudad, el cáliz con la estrella, aparece por separado (lám. 3)²⁶.

En las cuentas citadas en último lugar y tras la muerte de Yanguas, aparecen varios plateros de Cuenca trabajando para la Catedral, alguno de los cuales es hijo de los anteriormente mencionados. A Ignacio Andrés le pagan, el 21 de junio de 1793, 2.824 reales por un cáliz con patena y cucharilla de plata sobredorada, así como por la caja para guardarlo. A Andrés Blanco, Alejandro Yanguas, Miguel Bayle y Tomás Fernández 633 reales por el modelo de una cabeza de león para el aguamanil de la sacristía, el importe de tres cabezas con sus llaves para el mismo, el

25 ACC. Fábrica. Cuentas Generales. Legajo 39, expediente 39.1. Legajo 41, expediente 5.1. Legajo 48, expediente 1.9. Libro 16. Libro de fábrica desde los frutos de 1758, fols. 168 y 236.

26 A. LÓPEZ-YARTO: "La plata del Hospital de Santiago de Cuenca", *Archivo Español de Arte*, 1992, pp. 391-392.

de tres espitas, una para cada cabeza y por sujetarlas a ellas. A Alejandro Yanguas, Mariano Aparicio y Jacinto Serrano por componer algunas obras y arreglar otras 33.105 reales y 29 maravedís²⁷.

Todavía en el siglo XIX trabaja Jacinto Serrano, en solitario y de una forma continuada. Entre 1815 y 1819 limpia numerosas piezas, pone tachuelas en el arca de San Julián y hace dos pares de broches nuevos. Además monta y desmonta la custodia para la procesión del Corpus. Ya no podía ser la de Becerril, pues había sido destrozada por los franceses, sino, probablemente, la de Juan de Castilla. Al ser más pequeña, el trabajo era menor, por lo que sólo cobraba 44 reales cada año, en vez de los 77 de los años anteriores a la Guerra de la Independencia. Este platero sigue trabajando, al menos, hasta 1827²⁸.

A pesar de tener buenos plateros a su servicio, el Cabildo también encarga piezas de plata fuera de la provincia, e incluso fuera de España, en otros focos más pujantes. En marzo de 1740 figura en el Archivo de la Catedral un expediente con tres documentos que hacen referencia a un juego de cruz y seis candeleros hechos por Manuel García Crespo en Salamanca. En el primer documento Francisco Villarroel, marcador de esta ciudad, certifica que, tras someterlas a las pruebas correspondientes, ha marcado y tasado dichas piezas. De los candeleros dice que están adornados por sesenta piezas sobrepuestas doradas iguales a las de la cruz y entre ellas nueve serafines cada uno con sus jarras y azucenas, tres en cada pie. Pesan un total de 152 marcos y 2 onzas. En cuanto a la cruz dice que pesa 42 marcos y 4 onzas de plata y tiene el Cristo sobredorado con el paño de pureza blanco, ocho serafines dorados en los remates iguales a los de los candeleros y una Virgen Dolorosa en la manzana. Firma el documento el 16 de marzo de 1740.

El segundo es la cuenta del platero. Cobra por la hechura, a 65 reales por marco, el dorado, las correspondientes armaduras de hierro y madera, cajones y certificado del Contraste-Marcador 51.879 reales. Al Cabildo le gusta tanto la obra que añade 3.000 reales más como gratificación.

El tercer documento es una carta que escribe desde Salamanca Manuel García Crespo en la que manifiesta su alegría por lo satisfecho que ha quedado el Cabildo y agradeciendo el que le pagaran más dinero del que él había pedido²⁹. Como ya he dicho los franceses se llevaron prácticamente la totalidad de los candeleros.

Manuel García Crespo (1688-1766) es, en palabras de Pérez Hernández, uno de los plateros salmantinos más importantes de todos los tiempos y el más activo con un importante taller que daba trabajo a un buen número de oficiales y aprendices. Se conocen numerosas piezas salidas de sus manos, no sólo en Salamanca y

27 ACC. Fábrica. Libro 16. Libro de fábrica desde los frutos de 1758, fols. 235v, 236, 236v y 238. Fábrica. Obras Generales. Legajo 48, expediente 1.9.

28 ACC. Fábrica. Cuentas generales. Legajo 50, expediente 2.3 y Libro 16. Libro de fábrica desde los frutos de 1758, fol. 255 y 275.

29 ACC. Fábrica. Cuentas Generales. Legajo 167, expediente 3.

provincias limítrofes, sino también en otras más alejadas como en las de Galicia y Extremadura, y, como aquí se ve, también en la de Cuenca³⁰.

Hay noticias de otras piezas hechas en Salamanca por el mismo platero. En 1764 hace unas vinajeras y campanilla de plata sobredorada por encargo del Cabildo para el nuevo altar de San Julián. Presenta la factura por 3.669 reales y 18 maravedís el 13 de marzo de 1764. Se conserva el conjunto sin la salvilla³¹.

En las cuentas de 1761-1769 hay un pago de 1.690 reales por el traslado de un frontal desde aquella ciudad hasta Cuenca. De la cantidad total habían deducido 90 reales en que se vendieron los colchones en los que fue envuelto el frontal para su traslado. Esta noticia me parece curiosa e ilustrativa de los medios de transporte de las obras de arte en la época³². Se colocó en el altar mayor en mayo de 1764, el coste total fue de 56.529 reales y tenía un peso de 1.508 onzas y 2 ochavos³³.

Sabemos que este frontal se salvó de la rapiña de los franceses pero sucumbió durante la Guerra Civil, a través de la documentación surgida por las diligencias hechas para averiguar el paradero de las obras de arte salidas de la Catedral en 1936. La llave del edificio había quedado en manos de la CNT. Ante las alarmantes noticias que llegaban sobre la salida del tesoro de la Catedral, la Consejería de Cultura del Consejo Provincial de Cuenca exige la entrega de la llave y el 6 de abril de 1937 visita la Catedral su titular Antonio Dorrego acompañado por el Delegado provincial de Bellas Artes Juan Jiménez Aguilar y el Secretario Técnico Cayo Conversa Muñoz. Durante esta visita pueden observar que, efectivamente, faltaban muchos objetos. Se levanta un acta el día 10 de todo lo que se echa en falta y entre lo anotado figura “el frontal de plata del altar mayor, punzón de Salamanca”. El día 11 se presenta una denuncia ante el Fiscal de la Audiencia, se inician las diligencias necesarias para averiguar el paradero de las joyas y se abre un proceso que durará hasta febrero de 1938.

Entre los documentos que se presentan en el proceso, figura una lista elaborada por Sebastián Cirac Estopiñán, canónigo archivero de la Catedral, de los objetos que echa de menos, y entre ellos hay “un frontal de chapa de plata, para el altar mayor; medía 4 varas de largo y una vara y cuarto de alto, con un medallón en el centro, representando a la Virgen con el Niño Jesús sobre una nube sostenida por ángeles; sobre el medallón estaba San Julián, con dos ángeles grandes; y a los lados medallones, con San Pedro a la derecha y San Pablo a la izquierda. Este frontal fue fabricado en 1764, en Salamanca por el platero Manuel García Crespo”. El frontal

30 M. PÉREZ HERNÁNDEZ: *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, pp. 245-249. Recoge toda la bibliografía anterior referente a este platero.

31 J. BERMEJO: *Ob. cit.*, pp. 363-364.

32 ACC. Fábrica. Libro 16. Libro de fábrica desde los frutos de 1758, fol. 58.

33 J. BERMEJO: *Ob. cit.*, p. 139.

nunca volvió a Cuenca y según Cruz Valdovinos podría estar en una colección privada³⁴.

En esta misma relación que hizo Cirac de los objetos que no estaban en la Catedral, figuran dos sagrarios: Uno de ellos es de “delgadas chapas de plata, con dos columnas de estilo toscano; lo coronaban adornos de bronce dorados a fuego, con remate de una jarrita y ramo de azucenas de plata”. El otro es “en forma de bellota, con planchas interiores y exteriores de plata, coronamiento y adornos de bronce dorado. Se destinaba al monumento”. Es muy posible que uno de los dos sea el que hizo Tomás López³⁵.

En 1794 se encargaron seis lámparas, destinadas al altar de San Julián para completar su adorno, al platero madrileño Juan Navel. Pesaban en total 234 marcos, 6 onzas y 6 ochavas y cobra por ellas 73.000 reales. Firma la carta de pago el 24 de septiembre de 1794. Esta cantidad incluye su trabajo, a 16 reales la onza, parte de la plata —pues le habían entregado dos lámparas viejas—, hierros, cajones, borlas de seda, tasas del Contraste, el grabado de unos letreros, portes, etc. Termina diciendo que, además, había hecho una cruz con seis candeleros y un juego de sacras y que ya había cobrado todo. Según Muñoz Soliva cinco de estas lámparas se las llevó el general Caulaincourt en junio de 1808³⁶.

Obra de gran importancia por su valor en dinero y también, suponemos, por el artístico, era el conjunto de cáliz y vinajeras que se encargaron e hicieron en Roma entre 1793 y 1795. Sirvió como intermediario Antonio de los Reyes que era el prior general de los Carmelitas Descalzos de la congregación de España en Roma. Con él se cartea Loperraez, el obrero de la Catedral. Hay todo un expediente en el Archivo Capitular con los “Papeles pertenecientes al coste que ha tenido el cáliz, platillo y vinajeras de oro, ejecutados en Roma para uso del altar mayor de la Sta. Yglesia de Cuenca. Año 1795”. Desgraciadamente muchos de estos papeles están en muy mal estado y son casi ilegibles.

Los documentos más importantes a través de los que podemos seguir el proceso son los siguientes. Tras la carta de solicitud por parte del Cabildo, Antonio de los Reyes contesta a Loperraez el 20 de marzo de 1793 notificándole que va a iniciar los trámites. El 3 de abril envía varios diseños hechos, según él, por los mejores plateros que hay en Roma en esos momentos. El nº 1 es de Boroni, el más grande y más rico, aunque no el más caro pues su precio es de 2.595 reales y 36 maravedís. El nº 2 es de España y saldría por 2.003 reales y 60 maravedís, mientras

34 D. MUELAS ALCOCER: *Génesis y sombras de la Catedral de Cuenca*, pp. 157-284 narra todo el proceso. J. M. CRUZ VALDOVINOS: “Platería”, en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, p. 129.

35 D. MUELAS ALCOCER: *Ob. cit.*, p. 267.

36 ACC. Fábrica. Cuentas Generales. Legajo 167, expediente 14. El único dato que tengo de este platero es que fue alumno de Antonio Martínez (A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA, J. RABASCO: *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, p. 277). T. MUÑOZ SOLIVA: *Ob. cit.* p. 490.

que el 3º, de Valadier, saldría por 2.887 reales y 20 maravedís. El 4º está diseñado por Luigi y costaría 2.629 reales y 44 maravedís³⁷.

Están los recibos de todos los plateros en doble factura en italiano y en español, así como el de Giuseppe Boroni por la mano de obra, ya que su diseño fue el seleccionado. Asimismo figura el recibo del obrero que hizo los estuches de cada uno, el del carpintero Michele Gabbiati que hizo la caja de nogal en la que viajaron a España y que tiene fecha de 11 de agosto de 1794 y el del platero Joaquín Belli que hizo la tasación. En la cantidad enviada a través de los carmelitas de Madrid en 1795, se incluyen, además, el precio de los tres diseños no seleccionados, la mano de obra de Boroni, el oro y los sueldos de los mancebos que colaboraron, los derechos de aduana, el contraste, traslado etc. La factura total había sido enviada por De los Reyes el 5 de noviembre de 1794 junto con las obras terminadas. Estas causaron sensación a su llegada y, según Loperraez en carta a De los Reyes firmada el 23 de diciembre de 1794, en la que muestra su agradecimiento por las molestias que se había tomado, “será de lo mejor que haya en las iglesias de nuestra España”. Finalmente todo el conjunto fue llevado a Huete, donde en aquellos momentos se encontraba el obispo, para que lo consagrara. El coste total fue de 61.674 reales. En el libro de fábrica se especifica que 61.160 reales se pagaron en Roma y el resto a la persona que lo llevó a Huete³⁸.

Hay dos noticias que pueden tener relación con esta obra. El 24 de octubre de 1795 un carpintero apellidado Calleja cobra 66 reales por 7 marcos que hizo para colocar en ellos siete diseños de cálices y vinajeras. Es muy posible que se traten de los dibujos que enviaron los plateros romanos y que por su originalidad y belleza quisieron ponerlos como adorno. También es posible que sean éstos los dibujos que Cirac Estopiñán anota entre los objetos que salieron de la Catedral en 1936 y no volvieron. Desgraciadamente Cirac echa de menos también el cáliz de oro, del que dice que tenía tres angelitos en el pie del mismo metal, así como la cucharilla y la patena. Nada dice de las vinajeras³⁹.

Pata terminar he encontrado documentos acerca de otras personas ajenas al oficio de la platería que se encargaron en algunas ocasiones de limpiar la plata, pese a la prohibición de la Junta de Comercio de que nadie ajeno a la profesión manejara objetos de plata, ni siquiera para limpiarlos. Veamos algunos ejemplos. En las cuentas de 1750 a 1756 se paga 100 reales al mozo de los sacristanes José López, por limpiar la plata del altar de la credencia. En las de 1759 y 1760 figura un pago

37 Giuseppe Boroni (1741-1830) era miembro de una familia de plateros romanos que consta de varias generaciones. Ocupó cargos en el gremio y fue muy considerado en su tiempo (C.G.BULGARI: *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*, Parte 1ª, vol. 1º, pp. 197-199).

38 ACC. Fábrica. Cuentas Generales. Legajo 48, expediente 2.1. Fábrica. Libro 16. Libro de fábrica desde los frutos de 1758, fol. 235.

39 ACC. Fábrica. Cuentas Generales. Legajo 47, expediente 2.16, fol. 22. Fábrica. Libro 16. Libro de fábrica desde los frutos de 1758, fol. 235.D. MUELAS: *Ob. cit.*, pp. 269 y 271.

de 8.800 reales al maestro dorador Juan Francisco Villar por limpiar la custodia grande. Además, con motivo de los festejos por la colocación de la urna de San Julián en el altar nuevo del transparente, se paga “a los plateros” por limpiar toda la plata. Quizá López y Yanguas estaban tan ocupados que necesitaron que otra persona se hiciera cargo de la limpieza de los objetos. Pero aún parece más extraña la noticia de 1779 en que se contrata al platero de Cuenca José García Portilla y al napolitano Nicolás Ricarte que se autotitula maestro limpiador de plata, pero que básicamente es maestro calderero. Se comprometen a limpiar, con la ayuda de sus oficiales, toda la plata de la sacristía mayor por 700 reales⁴⁰.

Tras dar a conocer todas estas noticias, espero la reapertura del Tesoro de la Catedral y del Museo Diocesano para, en un nuevo artículo, poder estudiar los objetos de esta época que se conservan en ellos.

40 ACC. Fábrica. Libro 15. Libro de fábrica 1675-1757, fol. 446v. Libro 16. Libro de fábrica desde frutos de 1758, fols. 26bis, 29v y 145v. Cuentas Generales. Legajo 39, expediente 39.1

El joyel de los Austrias

FERNANDO A. MARTÍN
Patrimonio Nacional

Dentro del campo de las artes suntuarias la joyería, al igual que la platería, ofrece una amplia gama de posibilidades para el coleccionista. Desde las joyas prehistóricas hasta las bellas creaciones de diseño del periodo Art Nouveau, pasando por las más atrevidas del arte pop, o por las más recargadas piezas de la joyería del periodo rococó. Pero sin la menor duda, las joyas históricas, aquellas que fueron utilizadas por personajes famosos, serán las que más atractivo tienen tanto para el coleccionista privado como para los museos e instituciones de carácter público.

En esta línea hay que alabar el criterio del departamento de Objetos de Arte del Museo del Louvre, al adquirir hace algunos años parte del aderezo de brillantes y zafiros que fue de la reina Amelia, esposa de Luis Felipe de Orleáns, subastadas por los condes de París en Christies.

Por lo que respecta a nuestro país, creo que nos encontramos ante una situación transitoria, ya que en este sentido, y desde las Instituciones del Estado, se tiene una actitud un tanto preventiva, a la hora de adoptar la decisión de comprar alguna joya, ya sea de tipo histórico o más contemporánea. Algunas adquisiciones de plata ya se han hecho con destino al Museo de América, que son muy de agradecer, aunque la adquisición de otras, como las que se hicieron para el museo de Artes Decorativas, pueden ser un poco más discutibles. Debemos de congratularnos, al menos, por estos pequeños ejemplos que nos alejan, en parte, de esa situación pasiva, indecisa, heredada del pasado.

Por ello deseo exponer aquí dos ejemplos de esas actitudes de indecisión, o de falta de información, que nuestra historia nos ofrece, a la hora de hacer una adquisición de una pieza histórica. Me refiero en concreto a la recuperación del famoso Joyel de los Austria, la joya de pecho más valorada entre las piezas de la Corona española. Éste fue labrado en oro de 20 quilates, en el siglo XVI por los Reynalte, plateros de oro del rey Felipe II, a modo de marco con cartones recortados, frutos y elementos vegetales, esmaltado de colores, en variados tonos, predominando el negro y blanco, en el que se engastaban dos piezas legendarias: El diamante conocido por “El Estanque” y la famosísima perla conocida como “La Peregrina”, ambas de buen tamaño, pureza y belleza, para el gusto de la época. Si el Estanque iba engastado en el centro del joyel, la perla colgaba de él por medio de una asa y reasa que permitía que fuera usada de forma independiente, y así la vemos en diferentes retratos de reyes y reinas, tanto de la Casa de Austria como de los Borbones (lám. 1).

Tras la muerte de Felipe II, el Joyel de los Austrias pasó a propiedad de la Infanta Isabel Clara Eugenia, la cual debió regalárselo a su sobrino el rey Felipe III quien lo vinculó de forma definitiva al resto de las joyas que se denominaron de la Corona, y como tal se mantuvo hasta la Guerra de la Independencia en 1808. Fue José Bonaparte, y las circunstancias que rodearon su reinado, quién provocó la salida de tan preciada joya de nuestro país. Si la pieza completa no se pudo recuperar por el hecho de que la perla y el diamante se separaron de su montura, ambas gemas por separado si pudieron volver de algún modo a la colección.

“El Estanque” fue regalado por Felipe II a Isabel de Valois, su tercera esposa, que lo lució en su entrada oficial en Toledo. Era un diamante cuadrado, tallado en tabla, o mesa, y en el decir de aquellos años: “*el más perfecto que se sabe de su tamaño*”, del que los cronistas de la época decían que era mayor que un huevo de paloma, e incluso afirmaban que era uno de los tres más famosos que había en el mundo. El rey pagó por él la suma de 8000 coronas, sin embargo cien años más tarde su valor ya ascendía a 101.250 ducados. Su singularidad residía, en gran parte, en su color acerado, característica que le hacía especialmente apreciado según testimonio del célebre escultor de oro y plata Juan de Arfe: “*otros son semejantes al color de los espejos de acero y estos son los mejores*”. Según las recientes interpretaciones –Leticia Arbeteta– este diamante correspondía plenamente al canon de belleza manierista, ya que se le valoraba más por su calidad, su color y pureza que no tenían parangón en su época, además de su tamaño.

La perla “Peregrina”, que por su parte tenía un peso de 58 quilates, fue adquirida por Felipe II en 9000 ducados. Esta pieza era considerada por Jacome da Trezzo, joyero y lapidario del Rey, una alhaja sin precio, sin embargo, años más tarde, fue tasada por Francisco Reynalte y Pedro Cerdeño, plateros de oro de S.M. el Rey, en 8.748 ducados y, dado que no tenía igual en el mundo, recibió variados apelativos, pero el que prevaleció en el tiempo fue el de “Peregrina”. Juan de Arfe la describe en su Quilatador “*como una perla pinjante en forma de pera de buen*

color y buen agua, con un pernito de oro por remate, esmaltado de blanco, que con él pesa 71 quilates y medio.”

Desde siempre hemos hablado y comentado que Felipe II tenía una gran colección de perlas entre las que destacaban dos, que se diferenciaban en su peso, dos son las perlas con las que se retratan las reinas de la casa de Borbón, véase el caso de la reina María Gabriela de Saboya, o el de Isabel de Farnesio (láms. 2 y 3). Para evitar la confusión entre las diferentes perlas, en época de Carlos IV a la Peregrina se le puso una especie de bola por remate, en ovalo, toda de brillantes y calada, en el medio una faja de oro con letras esmaltadas de negro que dicen “soy la peregrina” y las dos iniciales R.C., por ser de la Real Corona, advirtiendo que los brillantes de la bola son propios de la Reyna N^a. S^a.

“El Joyel” se registra por última vez en España en el Inventario de las Joyas que se hacen entrega al ministro de Hacienda, Cabarrus, a finales del mes de julio de 1808, con el fin “... de que pudiera empeñarlas o venderlas entrando el beneficio del producto en la Tesorería Mayor a medida que se verificase para servir a sus pagos”. En este inventario a la perla, se le da un peso de 51 quilates, con bola y todo, y una tasación de 109.100 reales. Por otro lado, el peso de “El Estanque” alcanzó los 188 granos –47 quilates–, y se precisaba que “esta piedra, siendo fondo se ha tasado en dicha cantidad [1.500.100 reales], teniendo presente que sí se abrigantara mermaría mucho de su peso y tamaño, pues siendo abrigantado con el citado peso se le daría el valor de 1.805.100 reales...”. Esta anotación nos informa de las intenciones que José Bonaparte tenía con respecto a este diamante.

Lo que pasó después con este joyel es, hasta cierto punto, y solamente en parte, conocido ya que se ha publicado hasta la saciedad la rocambolesca y cinematográfica historia de la perla Peregrina, como sirve para sufragar gastos para que Napoleón III fuese coronado, y como acaba en manos de la famosa actriz Elizabet Taylor, tras su paso por la colección inglesa de Lord Frederic Hamilton, el cual nos cuenta como llegó a su poder en su libro “Here, there and everywhere”.

De Lord Hamilton a Elisabet Taylor la perla pasó por varias manos, un asunto que hasta hace bien poco no se había hecho público. Los autores del libro “Las joyas de las reinas de España” ponen de manifiesto que han localizado una carta en el archivo del Palacio Real de Madrid, fechada el 24 de octubre de 1914, de la que no dan referencia alguna, por la que un representante de la joyería londinense, R.G. Hennell & Sons, da cuenta a S.M. Don Alfonso XIII de que la perla había sido comprada por su firma a la familia de Lord Hamilton en 35.000 libras y se encontraba depositada en un banco de Londres.

No se llegó por parte del rey de España a la compra de la citada perla, por las altas pretensiones económicas de los joyeros ingleses, según los autores del libro citado, que no aportan datos documentales fehacientes. Pero yo me inclino a pensar que esta decisión estuvo motivada por el hecho de que entre las joyas de la familia real existían algunas perlas que procedían de la reina Isabel II, que falleció en París en 1904, y en concreto una de gran tamaño, que lució y poseyó hasta su

muerte, que había pertenecido de la reina María Luisa de Parma, su abuela. Es muy probable que los asesores de S.M. Alfonso XIII pusieran en duda la autenticidad de la perla de la firma inglesa y por ello no se adquirió, y el mismo motivo provocó que, años después, en 1969, S.M. la reina D^a Victoria Eugenia, a través del Jefe de su Casa, en una rueda de prensa, manifestase que la perla vendida en Nueva York el 23 de enero no era la autentica Peregrina, ya que la autentica estaba en su poder. Los Reyes debían tener la convicción de que la autentica perla Peregrina estaba en su poder desde el año 1906, fecha de los esponsales de Don Alfonso y D^a Victoria Eugenia.

La duda debemos mantenerla por dos razones básicas, en primer lugar por el hecho de que en las distintas tasaciones e inventarios que tenemos la citada perla tiene distintos pesos, el primero es de 58 quilates, en el siglo XVI, Juan de Arfe nos dice que pesa 71 quilates y en el último inventario, en 1808, con los aditamentos que se le unen, llega a pesar 51 quilates.

En segundo lugar, por el hecho de que todas las perlas que entran en esta discordia, no están taladradas, todas tienen forma de pera, unas más abombadas que otras y ninguna, al parecer, conserva restos de los adornos superpuestos en ella, según se especifica en los inventarios. Así pues, todo ello nos lleva a decir que aún hoy, y hasta que no se haga un estudio comparativo entre todas las perlas, no podemos manifestar de forma rotunda cual de ellas es la autentica Peregrina.

Pero pasemos a la historia del diamante “El Estanque” del que apenas se sabe nada. Hoy estamos en condiciones de afirmar sin ninguna duda que fue vendido por José Bonaparte, y adquirido en secreto por los joyeros de Napoleón, Marie-Etienne y François Regnault Nitot. Ambos realizaron, entre otras piezas, los aderezos de esmeraldas y perlas y la diadema de camafeos de la emperatriz Josefina, los aderezos de diamantes de la emperatriz María Luisa, la tiara del papa Pío VII... Sus sucesores, Jean Baptiste Fossin y su hijo, Jean Jules François Fossin, joyeros de la monarquía de Julio serán los que a través de su agente en Madrid, Bertedano, proponen la compra de “El Estanque” al gobierno de Mendizabal en el mes de septiembre del año 1842.

Las negociaciones se llevaron a cabo con el Tutor de S.M. el Sr. Argüelles, quien recabó toda la información posible al respecto. Gracias a éste hoy en día sabemos que el histórico diamante fue retallado, posiblemente en la misma casa del joyero parisino, siguiendo las intenciones manifestadas en el inventario de 1808. El agente de los joyeros, a la hora de ofrecer la venta, da la dudosa información de que en el Inventario de las Joyas de la Corona española había dos diamantes uno “El Estanque” y el otro “El Acerado”, cosa que es evidentemente falsa. Sin embargo, a la vez, nos pone de manifiesto que el primero de esos diamantes “ha sido tallado de nuevo y ha perdido su mérito, forma y rareza, sin que pueda nadie reconocerlo”, por lo que según él, el único que se puede adquirir en ese momento era “El Acerado”. Éste, que en su día pesaba 161 granos, había disminuido a 139

granos, aunque había “ganado en hermosura, pues los cortes bajos son admirables y en su volumen y extensión no ha disminuido en nada”.

Resulta sospechosa la afirmación de que “El Estanque” había sido retallado y que, a la vez, ofreciera otro diamante con un apelativo que hacía referencia a la tonalidad de éste. Además informa que la piedra había sido retocada en la zona donde “El Estanque” era justamente más irregular. Así pues, parece que el diamante que ofrecían llamado “El Acerado” era “El Estanque”, rebautizado para no ser reconocido, y que el Estado español no pudiera reclamarlo, y de esa manera poderlo vender de forma legal, como si de otro diamante se tratara.

Según estas informaciones podemos afirmar que “El Estanque” sufrió varias modificaciones. Primero se debieron de eliminar las iniciales R.C., que figuraban en su contorno, como propio de la “Real Corona”, lo que le hizo rebajar su peso de 188 granos a 161. En segundo lugar, el retallado de la parte baja o culata lo dejaría de forma definitiva en los 139 granos, que se decía que tenía en ese momento.

Las negociaciones para la venta del diamante se extendieron a lo largo del último trimestre de 1842. En febrero del año siguiente, se informa desde París que el diamante está en Rusia, puesto que la emperatriz está interesada en su compra. La pieza sólo vendría a Madrid si realmente el gobierno demostraba cierto interés en su adquisición. De esta forma el diamante fue trasladado de Rusia a España, en donde los joyeros Narciso Soria, Juan Tarquís y Francisco Moreno ajustaron su precio en 800.000 reales de vellón. Los franceses quisieron el valor del diamante al contado, pero el 3 de mayo se informaba que al ser de esta manera, los fondos de la Tesorería no permitían esta operación. Aún así el asunto de la compra de “El Estanque” tuvo que ser tema de importancia durante la primera década del reinado de Isabel II. Tanto es así que en el retrato oficial de la reina Isabel II, con motivo de su mayoría de edad, pintado por Federico de Madrazo la soberana aparece con un joyel de carácter historicista en su pecho, con un gran diamante en el centro y tres perlas colgantes, el cual tiene una semejanza muy romántica con el Joyel de los Austrias (láms. 4 y 5).

La renuncia de Argüelles a su cargo de Tutor de S.M. y el estallido de la revolución provocaron una situación caótica en la administración interna de la Real Casa y del propio Estado. Esto impidió que se llegara a un acuerdo con los joyeros franceses. De este modo, el 29 de junio de 1843 se desistió de la compra de dicho diamante. Así “El Estanque” salía definitivamente de España. Actualmente su paradero es desconocido, aunque cabe la posibilidad de que la gema forme parte de la antigua colección de joyas que fue propiedad de los Romanof.



LÁMINA 1. *Margarita de Austria.*



LÁMINA 2. *M. Saboya.*



LÁMINA 3. *Isabel de Farnesio.*



LÁMINA 4. *Isabel II.*



LÁMINA 5. *Broche de Isabel II.*

Aproximación a las marcas de la joyería española del siglo XVIII

MARÍA JESÚS MEJÍAS ÁLVAREZ
Universidad de Sevilla

Si hace unos años existía la necesidad de incrementar los estudios sobre orfebrería, catalogando piezas, profundizando en los distintos aspectos estructurales y ornamentales de las obras, así como en el análisis de las regulaciones laborales de sus artistas, hoy nos encontramos con un panorama bien distinto. Los estudios sobre la platería española y americana viven un momento de auge como lo demuestran las numerosas y constantes publicaciones al respecto. Pero no ocurre lo mismo en el campo de la joyería, donde existe un retraso evidente, resultando imprescindible abrir líneas de investigación, dirigidas tanto a la catalogación como al análisis formal, así como a la interpretación de sus marcas. Por supuesto que nos encontramos con algunos estudios sobre aspectos puntuales o colecciones concretas¹, pero son contados los que se abordan desde una perspectiva global o de

1 Son bastantes los nombres a reseñar de los autores que han publicado sobre el tema. Hay que citar desde los que lo tratan desde una perspectiva no especializada en las joyas como es el caso de Artiñano, Fernández Duro, Sánchez Cantón, Hernández Perera y otros, a los que ya se centran de forma específica en el análisis de las piezas de joyería, ya sea tratando aspectos documentales, formales, o de catalogación, a saber María Jesús Sanz Serrano, José Manuel Cruz Valdovinos, Nuria Dalmases, Fernando Martín, Natalia Horcajo Palomero, Amalia Aranda Huete, M. A. Ibáñez de Aldecoa, Javier Nadal Inieta, entre otros autores, a los que nos sumamos.

conjunto. Entre estos últimos hay que citar la obra, ya clásica, de Pryscila Müller², y las más recientes de Letizia Arbeteta³.

El mal conocimiento de la joyería española deriva de las dificultades halladas para su catalogación y estudio. La mayoría de las joyas pertenecen a colecciones privadas poco accesibles que se mantienen semiocultas por miedo a los hurtos, así como a imágenes religiosas con las que se aderezan en festividades solemnes, o en el día de su salida procesional. A esto hay que añadir como en muchas ocasiones los encargados de custodiar estas piezas deciden transformarlas, en el mejor de los casos, con arreglos y adiciones que desvirtúan el aspecto estético original, o fundirlas para hacer otras más acordes a las nuevas ideas estéticas. A pesar de esta circunstancia, la mayoría de las piezas conservadas en colecciones de instituciones eclesiásticas, ya sean hermandades o santuarios, son fruto de la costumbre pía de donación, lo que ha permitido la conservación en muchos casos de las mismas, sobre todo de gran cantidad de joyas profanas que se han sacralizado.

Independientemente de la cantidad y calidad de las piezas conservadas, y de su accesibilidad o no, hay que añadir otras dificultades que parten tanto de la escasez de marcas localizadas y catalogadas, como de la propia documentación hasta ahora conocida, normalmente poco rica en matices, como demuestran la cantidad de inventarios donde casi nada se puede identificar. A pesar de ello, este tipo de documentación nos proporciona datos muy útiles para estudiar no sólo la tipología de las joyas, las piedras y materiales empleados, y los precios, sino también los aspectos sociales derivados de su uso⁴. Por supuesto, quedan al margen toda la riquísima documentación gráfica, relacionada con los exámenes de maestría, recogida en libros por los distintos gremios, algunos muy conocidos por estar publicados como los de Barcelona, Sevilla, Madrid, Valencia, Granada y Pamplona⁵, así como *El códice del Joyel de Nuestra Señora de Guadalupe*⁶ y algunos que otros diseños sueltos conservados en la Biblioteca Nacional y en Palacio Real de Madrid.

En cuanto a las marcas se hace necesario un profundo rastreo de las mismas como fruto del avance en la catalogación de piezas, así como un análisis de éstas, que nos lleve a la configuración de un diccionario de improntas, similar al ya

2 MÜLLER, P.E.: *Jewels in Spain, 1500-1800*. Nueva York, 1972.

3 ARBETETA MIRA, L: *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*. Catálogo de la Exposición, Madrid, 1998. "La joyería españolas de los siglos XVI al XX", *Summa Artis. Artes Decorativas I*. Vol. XLV. Madrid, 1999.

4 Como muestra de la información que los inventarios de dotes nupciales y testamentos nos pueden proporcionar, véase: NADAL INIESTA, J.: "La joyería murciana en el primer cuarto del siglo XVIII", en *Estudios de Platería*, 2003. Universidad de Murcia, 2003. Páginas 445-458.

5 SANZ SERRANO, M.J.: *Antiguos Dibujos de la Platería Sevillana*. Sevilla, Diputación Provincial, 1896. GARCÍA GAINZA, M. C.: *Dibujos Antiguos de los plateros de Pamplona*. Universidad de Navarra 1991. COTS MORATÓ, F.: *El examen de maestría en el Arte de Plateros de Valencia: los libros de dibujos y sus artífices, 1505-1882*. Valencia, 2004.

existente en la platería que tanto ha facilitado los estudios sobre la misma. Pero nos encontramos con el inconveniente de que muchas de las piezas de joyería española del siglo XVIII, se encuentran sin marcar, podemos pensar que por razones de espacio para hacerlo pero, sin duda, debieron de existir otras de más peso como esquivar a la ley. A pesar de que la presencia de marcas parece no ser lo habitual, a medida que se va avanzando en la catalogación van apareciendo más piezas marcadas. Normalmente, éstas aparecen en solitario, ya sea la de localidad o la de autor, debido, fundamentalmente, a una razón de espacio donde colocar la impronta.

Tanto la documentación como el número de piezas conservadas, nos sugieren lo rica que es la joyería española del siglo XVIII. Una joyería que destaca por la utilización de estructuras de oro, o plata, con diseño de hojarasca, enriquecidas, principalmente, con pedrería, diamantes y esmeraldas embutidas en la estructura metálica, y por una amplia gama de tipologías entre las que destacan los petos, las rosas, los lazos y los pendientes. Si analizamos la documentación procedente del Archivo de la Hermandad de Plateros de Sevilla, y concretamente su Libro de Exámenes del siglo XVIII, dado a conocer por José Gestoso y Pérez⁷, veremos como se repiten algunas tipologías en los exámenes de los plateros de oro, siendo las más frecuentes la cruz de lazo, llamada en muchas ocasiones simplemente *lazos*, los pendientes o zarcillos, las sortijas, las llamadas *manillas* las *veneras*, las *corbatas* y los *petos*, entre otras.

El *peto*⁸ es una joya de gran tamaño que se compone de uno o varios cuerpos, con perfil más o menos triangular, presentando en su dorso unos pasadores, o lengüetas, con los que puede ser colocado en los escotes de los vestidos de las damas de la Corte, o sobre los vestidos de las Imágenes Sacras. Si analizamos la documentación de los más de 150 plateros de oro examinados, en el siglo XVIII, en Sevilla, podemos apreciar como no debió de ser una joya muy demandada debido a su alto coste derivado de su tamaño, pues sólo en una única ocasión se demuestra la pericia del artista con la hechura de un peto, concretamente de diamantes, en el año 1714, en el examen de Juan Ángel Juárez⁹.

Muchos son los petos conocidos y catalogados hasta el momento. Entre ellos cabe destacar el ejemplar procedente del joyero de la Virgen del Pilar, hoy en el Museo Victoria & Alberto de Londres¹⁰, así como los pertenecientes a los tesoros

6 Archivo del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, Cáceres. 1783, C-83.

7 Véase, GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, 1899. Tomo I.

8 También llamado brocamante, y en Francia “devant de corsage”.

9 GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Opus cit.* Tomo I, página 229.

10 Véase: ARBETETA MIRA, L.: “El *albahamiento* de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y El Pilar de Zaragoza”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tomo LI, segundo cuaderno. 1996, páginas 97-126.



LÁMINA 1. Peto. Virgen de la Asunción de Estepa. Marcas A B C.

de la Virgen de Gracia de Carmona¹¹, de la Virgen del Valle de Écija¹², de la Virgen de Consolación de Utrera, de la Virgen del Rosario de Antequera, y Sonsoles en Ávila¹³, sin olvidarnos de los que se conservan en el Museo Nacional de Artes Decorativas y en Patrimonio Nacional, procedente del Convento de las Descalzas Reales de Madrid¹⁴, ni de los que poseen las Vírgenes de Los Remedios de Antequera¹⁵ y de la Asunción de Estepa¹⁶. Todos ellos tienen algo en común, su carencia de marcas, salvo uno, el peto de la Virgen de la Asunción de Estepa (lám. 1) que presenta en su reverso una marca compuesta por tres letras A.B.C., que no hemos podido identificar¹⁷.

Lo verdaderamente sorprendente es que este tipo de pieza que se caracterizan por su gran tamaño, espectacularidad compositiva y gran coste, no se encuentren marcadas. Cualquier platero de oro del siglo XVIII soñaría que un encargo de este

11 SANZ SERRANO, M.J.: "El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona" en *La Virgen de Gracia de Carmona*. Carmona 1990. Páginas 71-123.

12 MARTÍN OJEDA, M. y GARCIA LEÓN, G.: *La Virgen del Valle de Écija*. Écija, 1995. Páginas 234-258.

13 ARBETETA MIRA, L.: "La joyería española de los siglos XVI al XX", en *Las Artes Decorativas en España I*. Summa Artis, Tomo XLV. Madrid, 1999. Página 236.

14 ARBETETA MIRA, L.: *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid, 1998. Páginas 162 y 163. Número de catálogo 117 y 118.

15 SÁNCHEZ-LAFUENTE, R.: *El Patrimonio de la Virgen de Los Remedios*. Antequera, 1997.

16 MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: "El tesoro de Nuestra Señora de la Asunción de Estepa. Las joyas barrocas", en *I Jornadas sobre Historia de Estepa*. Estepa, 1994. Páginas 415-428.

17 Ibidem, páginas 420-421.

tipo, y cuando lo consigue no marca la pieza, y no por un problema de espacio donde colocar la impronta como podría suceder en otro tipo de pieza más pequeña, sino por otros motivos que se nos escapan, pero que se dirigen a eludir la ley.

Aunque el peto es, por su tamaño y valor, la joya más significativa del siglo XVIII español, el *lazo* es la tipología más repetida, tanto en la joyería más renovadora como en la tradicional, como así queda demostrado tanto por el número de piezas conservadas como por las continuas apariciones en los inventarios de testamentos y en los exámenes de plateros de oro de los distintos gremios. Esta tipología se compone de tres cuerpos, lazo sencillo, de dos lazadas, almendra o cuerpo de unión, y cruz, normalmente griega, compuesta por formas circulares u ovales, con ráfagas en los ángulos de la unión de sus brazos. Se suelen adornar con piedras, diamantes o esmeraldas, talladas en tabla y embutidas en engastes cerrados y dispuestos en hilera, que corresponden a los gustos más tradicionales de la joyería española del siglo XVIII, pues en Europa la tendencia en esta época era la de presentar las piedras cada vez más bellamente talladas lo que requería unos engastes al aire, más libres, para dejarlas al descubierto. En el reverso suelen presentar un pasador de lengüeta o un alfiler para poder prenderse en el vestido, pero también pueden presentar dos pasadores verticales para ensartar una cinta o cadena y lucirse al cuello de las damas.

El modelo se encuentra inspirado en los dibujos publicados en Francia en 1663 por el orfebre parisino Gilles Fégaré, pero aceptado en España al inicio de la centuria siguiente, alcanzando gran éxito tanto en la joyería llamada “culto” como en la popular, pasando a ser, en el siglo XIX, una tipología clave en esta última. Este diseño circulaba por toda la Península como lo demuestran los distintos libros de joyas que se han conservado como los llamados *Llibres de Passanties* de Barcelona¹⁸ o el Códice del Joyel de Guadalupe¹⁹. No podemos dejar de mencionar el Libro de Dibujos de Joyas para exámenes que el gremio de Sevilla habilita en 1754²⁰, en el que se recogen dos ejemplos de este modelo, con la denominación de simplemente “lazo”, “cruz de lazo” o “colgante de lazo”, en las que las diferencias son mínimas, encontrándose éstas más en lo ornamental que en los puramente estructural.

Existen ejemplares similares repartidos por toda la geografía española, muchos de ellos cosidos sobre pecherines de tela asociados a Imágenes marianas. Este tipo de joya no fueron creadas, salvo excepción, especialmente para Vírgenes sino que se conservan procedentes de regalos y donaciones de particulares a las Imágenes, por lo tanto estas piezas no eran en principio de carácter sacro sino puramente

18 Véase DALMASES, N. y GIRALT MIRACLE, D.: *Plateros y joyeros de Cataluña*. Barcelona, 1985.

19 Cáceres, Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, Códice del Joyel, folio 46r, nº 1.

20 Libro que ha sido analizado y estudiado minuciosamente por la doctora Sanz en su obra *Antiguos Dibujos de la Platería Sevillana*. Sevilla, 1986.

profanas que con el tiempo se han convertido en símbolos definitorios de algunas de estas Imágenes²¹.

De los muchos lazos con cruz catalogados, paradójicamente, la mayoría se encuentran marcados. Tres buenos ejemplos de lazos marcados con el león rampante, distintivo de la ciudad de Córdoba, son, por un lado, uno de los que posee la Virgen del Valle de Écija²² y, por otro, dos piezas de oro y esmeraldas que conserva el Museo Nacional de Artes Decorativas²³. Más difícil de puntualizar su procedencia, por presentar marcas compuestas sólo por letras, son varios ejemplares catalogados en Sevilla y su provincia.

Al tesoro de la Virgen del Rosario de la parroquia de San Pedro de Carmona pertenecen tres joyas de lazo, catalogadas por la doctora Sanz como piezas de mediados del siglo XVIII²⁴. Las tres presentan marcas pero diferentes en cada pieza. Así, vemos una primera pieza marcada con las letras DG que no sabemos identificar por el momento. Podría tratarse de las iniciales del nombre y apellido del platero de oro que la realizó, o bien del contraste. En el gremio sevillano nos encontramos a un Diego Antonio de Garay y Luque examinado en 1725, pero también existen cuatro plateros de oro examinados entre 1729 y 1742 apellidados Domínguez²⁵, a los que también se puede asociar este conjunto de letras. En el segundo lazo se pueden apreciar dos marcas compuestas por dos letras, una, BI, y la otra, un anagrama con las letras enlazadas pudiéndose leer TA, de las que tampoco podemos decir a quién o qué corresponden. Si sabemos que en 1757 en el gremio sevillano se examinó como platero de oro Juan de Taguada que probó su pericia con la hechura de un lazo con almendra²⁶. La tercera joya de lazo ostenta una marca que responde a un anagrama probablemente de autor, del que desconocemos su significado, compuesto por las letras en minúsculas: ho,/e .

También en Carmona, pero pertenecientes al ajuar de la Virgen de los Dolores de Hermandad de Nuestro Padre Jesús, hallamos dos lazos con cruz que muestran

21 MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: "Las joyas del siglo XVIII de la Pastora de Cantillana como elementos definitorios de su iconografía", en *Revista Laboratorio de Arte*, nº 14, Sevilla, 2001. Páginas 275-283.

"La Virgen de la Merced de la Iglesia de San Pedro de Carmona y sus joyas del siglo XVIII", en *Actas del III Congreso de Historia de Carmona. Carmona en la Edad Moderna*. Carmona, 2003. Páginas 283-292.

22 MARTÍN OJEDA, M. Y GARCÍA LEÓN, G.: *La Virgen del Valle de Écija*. Écija, 1995. Página 240, figura 53 y 54.

23 Números de inventario 2.140 y 2.142. ARBETETA MIRA, L: *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*. Páginas 86 y 165.

24 SANZ SERRANO, M.J.: "El tesoro de la Virgen del Rosario en la Parroquia de San Pedro de Carmona", en *Actas del III Congreso de Historia de Carmona. Carmona en la Edad Moderna*. Carmona, 2003. Páginas 273-283.

25 GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el Siglo XIII al siglo XVIII inclusive*. Sevilla, 1899. edición de 2001. Páginas 181-215.

26 Ibidem. Página 329.



LÁMINA 2. Marca estampada en una cruz de lazo de la Virgen de los Dolores. Carmona, Sevilla.

unas marcas en solitario compuestas por letras²⁷. El primero de ellos es de oro y diamantes y presenta dos marcas en el reverso de la cruz. La marca que aparece en el cuerpo central de la cruz se compone de la letra mayúscula R, que bien pudiera corresponder a la inicial de cualquier apellido comenzado por ella, no olvidemos que entre 1717 y 1758 en el gremio sevillano se examinan José Francisco Rabadero, Antonio Ramos, Pedro Ramos, Pedro Lorenzo Recio, Diego de Riberola, Juan Francisco Félix de Rivarola, Alejandro Rodríguez Piñero, Nicolás Rodríguez, Salvador Rodríguez, Benito Rojas, Ciprian Romero, Juan Silvestre Romero Juan Andrés de la Rosa, Pedro del Rosal y Manuel Ruano²⁸. Mientras que la marca localizada en uno de los brazos en forma de gota, se compone de dos letras, una mayúscula y otra minúscula, una B y lo que podría ser una x (Bx), que deben corresponder a dos nombres de plateros, no identificados, de mediados del siglo XVIII. El segundo es de oro y esmeraldas, en cuyo reverso, además de dos pasadores verticales para ensartar una cinta, se puede ver una marca de lectura muy clara y con una impronta bastante grande, que se compone de dos letras mayúsculas, a saber VA (lám. 2), que sin duda corresponden al nombre o apellido abreviado del autor. En el gremio sevillano entre 1713 y 1726 se examinan cinco plateros de oro con apellidos cuya primera sílaba comienza por Va, estos son José Gregorio

27 MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: "El adorno con alhajas de las imágenes marianas en la Sevilla Rural: las joyas de la Virgen de los Dolores de la hermandad de Nuestro Padre Jesús de Carmona", en *Estudios de Platería*. Murcia, 2002. Páginas 232-246.

28 GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Opus cit.* Tomo I .Páginas 294 a 309.



LÁMINA 3. Marca estampada en una cruz de lazo de la Pastora de Cantillana, Sevilla.

Valderrama, Francisco Valdés, José Varo, Fernando Vázquez y Rodrigo Vázquez Pelaño.

En la provincia de Sevilla, concretamente en la localidad de Cantillana, hemos podido catalogar otra joya de lazo marcada, de plata dorada y diamantes, de la primera mitad del siglo XVIII²⁹. La marca se compone de tres letras, dos mayúsculas y una minúscula, AVª (lám. 3), que probablemente se trate de la abreviatura del apellido de su autor. De hecho en Sevilla se examinaron en torno al primer tercio del siglo XVIII tres plateros de oro apellidados Ávila: Francisco Ávila y Tapia (1732), Juan Ávila (1736) y Antonio de Ávila (1746), hermano del anterior³⁰.

Entre los haberes del convento hispalense de San Buenaventura destaca otra joya de lazo marcada con dos letras³¹. La marca se compone de una D en mayúsculas, y de una A en minúscula (Da), que quizás pudiéramos asociar a la marca anteriormente descrita (DA) y localizada en una joya similar en Carmona.

Estos lazos solían acompañarse de pendientes a juego, denominados *zarcillos de lazo*, que responden al modelo de botón, lazo o mariposa, y almendra. Se suelen realizar en plata dorada u oro, adornados de esmeraldas o diamantes tallados en tabla que se embuten en engastes cerrados y alzados, como claro signo arcaizante típico de la joyería española del siglo XVIII. El cuerpo superior, o botón, suele ser

29 MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: "Las joyas del siglo XVIII de la Pastora de Cantillana como elementos definitorios de su iconografía" en *Revista Laboratorio de Arte*, nº 14, Sevilla, 2001. Páginas 275-283.

30 GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Opus cit.* Páginas 1443 y 144.

31 Le agradecemos a la Doctora Sanz Serrano el habernos facilitado esta información, así como sus sugerencias para la realización de este trabajo.



LÁMINA 4. Marca estampada en unos zarcillos de lazo.

circular presentando gran piedra en el centro, mientras que el cuerpo central, lazo o mariposa, se configura por tallos y flores abiertas, de corte barroco, que se acercan a la forma de un lazo pero sin llegar a serlo, del que pende una almendra, o cuerpo en forma de lágrima, con piedra en el centro. Si del lazo cuelgan tres almendras, los pendientes se ajuntan al modelo llamado *girondale*³² en la terminología francesa, que responde a una renovación del modelo. Del siglo XVIII se han conservado un gran número de zarcillos de lazo, pero no son tan abundantes los que responden al último modelo descrito³³.

De los muchos pendientes de lazo conservados no todos presentan marcas. Al igual que en los lazos, nos encontramos que los zarcillos marcados presentan dos tipos de improntas, las que recogen sólo la imagen del león rampante cordobés (lám. 4), o las que muestran un conjunto de letras. En el Museo de San Telmo, legado de Rogelio Gordón, se conserva la única pieza de un par que presenta la marca del león rampante cordobés³⁴, mientras que en Carmona nos encontramos dos pares de pendientes, uno perteneciente al ajuar de la Virgen del Rosario de la parroquia de San Pedro, y otro, al de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús, con marcas compuestas de letras. El par, de oro y diamantes, de

32 En la documentación española de la época no aparece un término específico para este tipo de pendientes, en realidad se ajustan al modelo de zarcillo de lazo pero con tres colgantes en vez de uno. El término francés adoptado responde a la simple designación de pendiente.

33 Como ejemplo podemos citar los zarcillos de lazo, *girandole*, que posee la Hermandad de la Pastora de Cantillana, Sevilla. MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: "Las joyas del siglo XVIII de la Pastora de Cantillana como elementos...", *Opus cit.* Figura 5.

34 Información facilitada por la doctora Sanz Serrano.



LÁMINA 5. Marca estampada en unas manilla de la Virgen de los Dolores, Carmona, Sevilla.

la Virgen de los Dolores presenta una marca en solitario, formada por tres letras, una mayúscula y dos minúsculas, en la que podemos leer B'e° (lám. 5), y que debe corresponder al autor, o al contraste. Una idéntica ha localizado la doctora Sanz en el par de oro y diamantes de la Virgen del Rosario, pero en este caso va acompañada de otra compuesta de las letras, en minúscula, ho/e³⁵. Las letras B'e° pueden corresponder al apellido abreviado del autor, que asociamos a Bermejo. No en vano hacia mediados del siglo, fecha en la que hay que datar estas piezas, se examinaron en Sevilla dos plateros de oro con este apellidos: José Joaquín Bermejo, 1735, y Juan Bermejo, 1758³⁶.

En España, este modelo lo encontramos recogido en los libros de exámenes desde mediados del siglo XVIII, pero al parecer esta tipología compuesta de placa circular superior y cuerpo inferior en forma de gota, era más antigua en Europa, tanto en Francia como en Italia. En Barcelona, en el Libro Tercero de Passanties de los plateros, aparece un diseño semejante, realizado por el platero Carlos Bosch en 1742³⁷, mientras que en el segundo Libro de Dibujos de Exámenes del gremio sevillano, de 1754, se recogen varios diseños del modelo de zarcillo de lazo simple, y uno del modelo denominado *girandole*. Esta tipología, muy difundida en el siglo XVIII, se seguirá realizando en la joyería española del siglo XIX, pero pasando el modelo a la joyería popular, confeccionándose con materiales menos nobles, e incluso modificando el aspecto del cuerpo central, cada vez más alejado del concepto de lazada.

35 SANZ SERRANO, M.J.: "El tesoro de la Virgen del Rosario ..." *Opus cit.* Página 282.

36 GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Opus cit.* Páginas 152 y 153.

37 Examen de Carlos Bosch, 1742, Llibres de Passanties, Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona. DALMASES, N. y GIRALT-MIRACLE, D.: *Plateros y joyeros de Cataluña*. Barcelona, 1985.

Unas joyas que gozaban de gran popularidad en el siglo XVIII son las llamadas, según la terminología de la época, *manillas*. En realidad son el adorno superior de una pulsera, que presentan forma más o menos cuadrangular, utilizándose siempre a pares, pues según la moda debían colocarse una en cada muñeca, de ahí que casi siempre se hayan conservado en juegos de dos piezas. El modelo más tradicional consiste en colocar esta pieza sobre hileras de pequeñas perlas, que pueden ir cosidas sobre una cinta de tejido o sueltas. También nos podemos encontrarlas sueltas debido a que en el último tercio del siglo se solían usar asociadas a cintas negras, de terciopelo o raso, por lo que muchas de las piezas que han llegado hasta hoy, conservan en el reverso dos pasadores verticales para ensartar la cinta³⁸. En el siglo XIX, la cinta desaparece y la manilla que conserva prácticamente la misma tipología, se sustenta sobre un cuerpo de metal como podemos apreciar en el retrato que Valentín Cardera realiza de la reina Doña María Cristina en 1829 que se encuentra en el Museo Romántico de Madrid.

Estas piezas no podían faltar de los repertorios gráficos del momento, y así las vemos presentes en el Segundo Libro de Exámenes del gremio sevillano de 1754, con el número 7 de lámina o diseño³⁹. En este libro se alude a este modelo con el término manilla, pero no hay que descartar que también pudiera servir de inspiración a otro tipo de piezas como pueden ser broches o botones.

De las muchas manillas conservadas, hasta el momento sólo hemos localizado unas con marcas. Se trata de una piezas de oro y diamantes que pertenecen a la Virgen de los Dolores de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de Carmona⁴⁰, que muestran un perfil cuadrangular de estructura aérea con desarrollo de tallos vegetales acabados en flores de estética muy barroca, apartándose de la tradicional forma de lazo. La marca compuesta de un grupo de letras en mayúsculas y minúsculas, B'eº, aparece en el reverso de la pieza, y es idéntica a las que muestran dos pares de zarcillos de lazo, también procedentes de Carmona, a las que acompaña otra marca (ho/e), idéntica en ambos casos.

En tipologías de carácter eminentemente sacro como son los *rostrillos* de Vírgenes, nos encontramos que las marcas que se han catalogado se ajustan, más o menos, a la legislación. Aparecen la marca de localidad, de contraste y de autor, no sabemos si por ser piezas más grandes, o incluso porque algunas están a medio camino entre los trabajos de platería y de joyería. El rostrillo no es más que un marco que centra el rostro de la Imagen con la intención de destacarlo, pudiéndose componer de una estructura calada con motivos vegetalizados adornados de piedras engastadas en celdillas de distintos tamaños, o bien de una chapa repujada de plata u oro.

38 Véase el Retrato de Dama, anónimo, del Museo Cerralbo de Madrid. Reproducido por ARBETETA MIRA en *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*. Página 63.

39 SANZ SERRANO, M.J.: *Antiguos Dibujos de...* Página 131, figura 81.

40 MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: "El adorno con alhajas de las imágenes...", en *Opus cit.* Página 243.

En uno de los rostrillos de la Virgen del Valle de Écija⁴¹ han aparecido dos marcas que confirman lo que apuntamos. El rostrillo fechado en 1760, ostenta la marca de localidad, león rampante, y la de contraste (ARA) que corresponde a Bartolomé de Gálvez y Aranda, platero cordobés aprobado como maestro el 5 de junio de 1746, y nombrado como fiel contraste de plata de la ciudad el 3 de julio de 1758⁴², mientras que la de su autor, Damián de Castro, no aparece. Platero cordobés al que se le encarga la pieza en 1760, como obsequio de la ciudad de Écija a la Virgen, aunque se ignoran las causas reales del ofrecimiento. El marqués de Peñaflor, Antonio Pérez de Baradas, actuó como administrador de la suscripción popular llevada a cabo en la ciudad con este fin.

También hemos encontrado marcas en piezas como viriles que forman parte de ostensorios. En el siglo XVIII es frecuente sustituir el viril de los ostensorios por otros realizados con técnicas y estructuras más cercanas a la joyería que a la platería. Es el caso del ostensorio localizado en Carmona, obra del último cuarto del siglo XVI cuyo autor es Francisco de Alfaro, y del que se conserva peana y astil, mientras que el viril es obra de 1782. Se compone de una estructura calada vegetal con decoración floral cuajada de diamantes, obra de la más fina joyería dieciochesca, realizada por el platero de oro, natural de Lora del Río y vecino de Sevilla, Fernando Alexandre, quien estampó su marca (ALEXANDRE)⁴³.

Las marcas que en este trabajo presentamos, se han localizado en piezas procedentes de Andalucía, vinculadas a dos centros de producción, Córdoba y Sevilla. Hasta el momento, la mayoría de las piezas catalogadas con marcas procedían de Córdoba, mostrando el león rampante como marca de localidad, de ahí que en muchas ocasiones, y apoyándose en esos ejemplos, se han asociado bastantes piezas, sin marcar, a los talleres cordobeses. Lo cierto es que estas afirmaciones no se pueden hacer a la ligera, pues los modelos circulaban por todo el territorio español como lo demuestran los distintos libros de dibujos de exámenes. A la luz de los estudios recientes que han registrado otro tipo de marcas compuestas por grupos de letras, ya sean mayúsculas o minúsculas, localizadas en poblaciones cercanas a la capital sevillana, parece lógico pensar que éstas aludan a marcas de plateros de oro del gremio hispalense o de sus áreas de influencias. Esto nos sugiere abrir una hipótesis de trabajo en la que planteamos como los plateros cordobeses tenían por norma marcar las piezas de joyería sólo con la impronta local, frente a los plateros de los talleres sevillanos que lo hacían con la marca personal. Hipótesis que queda planteada a la espera de que los avances de las próximas investigaciones nos aporten más luz al respecto.

41 MARTÍN OJEDA, M. y GARCÍA LEÓN, G.: *La Virgen del Valle de Écija*. Écija, 1995. Página 249

42 ORTIZ JUÁREZ, D.: *Punzones de la Platería Cordobesa*. Córdoba, 1980. Página 88.

43 MEJÍAS ÁLVAREZ, M. J.: *Orfebrería Religiosa en Carmona, Siglos XIV-XIX*. Carmona, 2001. Página 246, figura 46, número de catálogo 114.

MARCAS DE JOYERÍA DEL SIGLO XVIII EN ANDALUCÍA

MARCAS	TIPOLOGÍAS	LOCALIZACIÓN	PLATEROS
A B C	PETO	VIRGEN DE LA ASUNCIÓN ESTEPA	
AV ^a	CRUZ DE LAZO	PASTORA DE CANTILLANA	¿ÁVILA?
B ^e º	MANILLAS	VIRGEN DE LOS DOLORES CARMONA	¿BERMEJO?
B ^e º ho/e	ZARCILLOS DE LAZO	VIRGEN DE LOS DOLORES CARMONA	¿BERMEJO?
B I T A	CRUZ DE LAZO	VIRGEN DEL ROSARIO CARMONA	¿TAGUADA?
D ¿a?	CRUZ DE LAZO	CONVENTO DE SAN BUENAVENTURA SEVILLA	
D G	CRUZ DE LAZO	VIRGEN DEL ROSARIO CARMONA	¿DIEGO ANTONIO DE GARAY? ¿DOMÍNGUEZ?
h o / e	CRUZ DE LAZO	VIRGEN DEL ROSARIO CARMONA	
h o / e B ^e º	ZARCILLOS DE LAZO	VIRGEN DEL ROSARIO CARMONA	¿BERMEJO?
LEÓN RAMPANTE ARA	ROSTRILLO	VIRGEN DEL VALLE ÉCIJA GÁLVEZ Y ARANDA	BARTOLOMÉ DE
LEÓN RAMPANTE	CRUZ DE LAZO DECORATIVAS	MUSEO NACIONAL DE ARTES	
LEÓN RAMPANTE	ZARCILLOS DE LAZO	MUSEO DE SAN TELMO SEVILLA	
LEÓN RAMPANTE	CRUZ DE LAZO	VIRGEN DEL VALLE ÉCIJA	
R B x	CRUZ DE LAZO	VIRGEN DE LOS DOLORES CARMONA	¿RABADERO? ¿RAMOS? ¿RECIO? ¿RIBEROLA? ¿RODRÍGUEZ? ¿ROMERO? ¿DEL ROSAL?
VA	CRUZ DE LAZO	VIRGEN DE LOS DOLORES CARMONA	¿VARO? ¿VALDERRAMA? ¿VALDÉS? ¿VÁZQUEZ?

El platero placentino Luis Navarrete. Aportaciones documentales sobre su trayectoria biográfica y artística

VICENTE MÉNDEZ HERNÁN
Universidad de Extremadura

1. INTRODUCCIÓN

Con importantes antecedentes en el siglo XIV y, sobre todo, en la centuria de mil cuatrocientos, la ciudad de Plasencia se convierte durante el siglo XVI en uno de los más importantes focos de actividad artística en la Alta Extremadura. Talleres de entalladores, escultores, maestros pintores, bordadores, plateros, etc., cobran decidido auge a tenor de las obras llevadas a cabo durante esta centuria en la Catedral nueva, para la que el Cabildo reclama constantemente el trabajo de artistas tanto foráneos como oriundos de la zona. No dejemos de anotar igualmente las importantes etapas constructivas que, asimismo, emprenden multitud de parroquias durante la presente centuria, necesitadas de equipar sus interiores con ricos ornamentos una vez concluido el trabajo de los maestros arquitectos y canteros. Se trata, en definitiva, de un cónclave artístico cuya actividad encuentra parangón con el devenir de ciudades como Badajoz, Coria, Cáceres o Trujillo¹.

1 Ya lo puso de manifiesto el profesor MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «Centros artísticos de la provincia de Cáceres (Siglos XVI al XVIII)», *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*, T.º I (Historia del Arte) (Trujillo, 1983), pp. 11-21.

Uno de los oficios artísticos de mayor importancia y tradición en la ciudad fue el dedicado al arte de la platería. No está constatado el hecho de que los orives placentinos llegaran a congregarse en torno al gremio que en otras ciudades españolas regía la cofradía de San Eloy; sin embargo, es posible documentar una cierta agrupación de los mismos a través de las casas que poseían en la plaza pública (*Francisco de Jaén*², *Gaspar de Salcedo*³), así como en las importantes calles aledañas, de la Rúa (*Sebastián Jiménez*⁴), Sol (*Felipe Gómez*⁵) y Talavera (*Gaspar de Saucedo*⁶, *Juan de Tendilla*⁷), o en derredor de la misma Catedral, persiguiendo con ello una mayor actividad en el intercambio comercial que propiciaba la celebración de ferias y mercados, y una mayor atracción del comitente de obra artística⁸. No obstante, también tenemos documentadas varias viviendas del platero *Luis Navarrete el Mozo* hacia el barrio de San Juan, situado al sur de la ciudad.

En la actualidad, cuenta la platería placentina con importantes estudios tanto en lo referido a la catalogación de obras como al conocimiento de sus artífices⁹. El curso de dichas investigaciones dio a conocer la marca de localidad empleada desde el siglo XVI por los contrastes para ratificar la procedencia placentina de las piezas: diseña dicho punzón una portada abierta en arco de medio punto con remate almenado, cuya evolución en el tiempo, al menos hasta la primera mitad del

2 El 16 de julio de 1540 Hernán Sánchez Delgadillo, en virtud del poder que tiene del señor fray Gonzalo de Villalva, arrienda una casa situada en la plaza de la ciudad de Plasencia al platero *Francisco de Jaén*: A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Andrés Rodríguez, leg. 2183.

3 El 10 de febrero de 1583 adquirió cuatro Bulas de la Santa Cruzada y Difuntos, figurando en dicha fecha como deudor de las mismas y como *platero en la plaza*: A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Gonzalo Jiménez, leg. 3097.

4 Como *platero a la calle de la Rúa* es mencionado el 10 de febrero de 1583, momento en que adquiere nueve Bulas de la Santa Cruzada y Difuntos: A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Gonzalo Jiménez, leg. 3097.

5 Una carta de poder otorgada por el platero y su mujer en 19 de enero de 1547 sobre los bienes de su hermana lo relacionan con la calle del Sol: A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Alonso García, leg. 766.

6 El día 26 de agosto de 1592 otorgaba carta de venta de la casa ubicada en la calle de Talavera: A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Francisco Rodríguez, leg. 2204.

7 El 26 de febrero de 1583 compró dos Bulas de la Santa Cruzada y Difuntos, momento en que las fuentes le mencionan como *platero en la calle de Talavera*: A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Gonzalo Jiménez, leg. 3097.

8 *Vid., etiam.*, nuestro trabajo sobre «La distribución sectorial urbana de las profesiones artísticas en la Plasencia de mil quinientos», *Congreso Ciudades Históricas Vivas-Ciudades del Pasado: Pervivencia y Desarrollo* (Mérida, 1997), T.º I, pp. 127-130.

9 GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «La Platería en la Diócesis de Plasencia», *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de Estudios Históricos* (Plasencia, 1990), pp. 157-193; IDEM, y ANDRÉS ORDAX, S., *La platería de la catedral de Plasencia* (Trujillo, 1983). *Vid., etiam.*, nuestro trabajo sobre «El Obispo Don Pedro Ponce de León y el Relicario de Plata de la Catedral de Plasencia. Una obra del orive Lorenzo Mesurado», en *Norba-Arte*, T.º XXII-XXIII (Cáceres, 2003), pp. 357-368.

siglo XVIII, introdujo ciertas variantes, poco significativas sin embargo con respecto al troquel original. Una de las piezas en las que está localizada dicha impronta de procedencia pertenece al platero a cuya trayectoria biográfica y artística dedicamos el presente trabajo: *Luis Navarrete*, cuyo nombre leemos inscrito sobre el pie de un antiguo cáliz hoy empleado como base de la magnífica custodia gótica de fines del siglo XV, guardada en la parroquial de Tejeda de Tiétar. A esta excelente obra manierista nos referiremos en las líneas que siguen, así como a otras piezas de las que tan sólo hoy día tenemos referencias documentales.

2. TRAYECTORIA BIOGRÁFICA Y ARTÍSTICA DE LUIS NAVARRETE († c. 1597)

Debió ser *Luis Navarrete* uno de los plateros más importantes de la ciudad de Plasencia durante la segunda mitad del siglo XVI, según ponen de manifiesto las referencias documentales conservadas sobre su obra artística, así como la multitud de ocasiones en las que estuvo presente en los protocolos notariales actuando en calidad de testigo; son fuentes primordiales para enmarcar los años en los que aparece mencionado: 1559-1597. Con la finalidad de acotar ámbitos de actuación y clasificar las referencias de archivo de dos artífices con el mismo nombre, padre e hijo, hemos optado por identificar al veterano maestro con aquellas noticias en las que tan sólo aparece mencionado como *Luis Navarrete*, tanto más por cuanto que en múltiples ocasiones declara no saber firmar, a diferencia de su hijo, que generalmente suscribe todos los documentos que encabeza o presencia en calidad de testigo.

Las noticias llegadas hasta nosotros sobre su vida estrictamente personal no son todo lo generosas que nos hubiera gustado. Probablemente nació en la ciudad de Plasencia, donde posteriormente contraería matrimonio en fecha desconocida. De su unión con la mujer cuyo nombre no nos ha permitido conocer la Historia nacieron, al menos, dos hijos: *Luis Navarrete el Mozo* y el bachiller Francisco de Navarrete, documentado este último entre 1583 y 1592 viviendo en la plaza de la ciudad, y por cuya proyección académica podemos tener una idea de la saneada economía de nuestro orive. Por otra parte, y aunque las fuentes no lo citan como hijo de nuestro platero, también hemos documentado a un Gabriel Navarrete, que figura junto a *Luis Navarrete el Mozo* el 27 de septiembre de 1575, actuando, ambos, en calidad de testigos de una carta de poder otorgada por el curtidor Antón Sánchez.

La existencia de *Luis Navarrete el Mozo*, hijo de *Luis Navarrete el Viejo*, está constatada en las fuentes consultadas desde 1575. Debió formarse en el taller de su padre, pues fue el arte de la platería el oficio al que también estuvo dedicado. En 1586 contrajo matrimonio con la placentina Elvira Pérez, unión de la que conocemos, de forma segura, la existencia de un hijo, Andrés Pérez Navarrete, a cuyo nombre es probable haya que unir el de Ana Navarrete, que, siendo vecina de la

ciudad de Plasencia el 10 de abril de 1616, suscribió carta de dote por el matrimonio que iba a contraer con Diego González, hijo de Pedro González y Elena García, vecinos todos ellos de la urbe placentina¹⁰.

De la trayectoria vital de *Luis Navarrete el Mozo* nos proporciona jugosos datos la carta de pago de dote que otorgó el 23 de junio de 1586, a cambio de un importante conjunto de bienes escrupulosamente reseñados en el memorial a que dio lugar la entrega de los mismos por parte su futura esposa Elvira Pérez (valorados en 5.334 reales según anota la misma carta manuscrita). De las obras que llevó a cabo durante su trayectoria como platero, tan sólo tenemos noticias de la pareja de vinajeras de plata contratada el 9 de diciembre de 1586 con Alonso Sánchez y destinadas a la iglesia parroquial de Serradilla¹¹. Debió morir hacia 1611, pues como difunto aparece citado en la carta de pago otorgada por Andrés Pérez Navarrete en favor de Juan Arroyo, a cambio de los bienes que debió regentar el que probablemente fuera su curador, Domingo Sánchez, a raíz de cuya muerte el antedicho Juan Arroyo había sido nombrado curador, asimismo, de sus hijos y hacienda¹².

Se trata, como vemos, de una amplia y documentada familia cuya tradición en el arte de la orificería terminó con el fallecimiento del hijo del gran platero placentino *Luis Navarrete*. El taller que éste tuvo abierto en la segunda mitad del siglo XVI en la ciudad de Plasencia debió ser muy importante, y hasta influyente, si tenemos en cuenta, por un lado, la larga lista de obras que salieron de su taller —muchas de ellas perdidas en la actualidad—, y, por otro, los trabajos de tasación —siempre tan delicados— que realizó para las clases sociales de mayor importancia en la ciudad, así como las relaciones que mantuvo con otros artífices de su mismo oficio. Antes

10 A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Juan de Paredes, leg. 1964.

11 Para la fuente documental de este dato, véase la trayectoria biográfica que insertamos al final de nuestro trabajo.

12 Tengamos en cuenta que un Andrés Pérez, hijo de los ya difuntos Andrés Navarrete y Elvira Pérez, fue puesto como aprendiz en el taller del pintor placentino *Pedro de Mata* el día 23 de marzo de 1608 por Francisco Mancebo, que entonces tutelaba, en calidad de curador, su vida y sus bienes. Es posible que haya algún error en el nombre del padre, y no fuera Andrés sino Luis, por lo que habría que adelantar la fecha de su muerte. Sin embargo, la firma de Andrés Pérez no coincide con aquella que luego emplea Andrés Pérez Navarrete cuando expresamente es citado como hijo del platero; no obstante, la coincidencia de nombres y la juventud del muchacho, proclive a variar su rúbrica, pueden ser argumentos suficientes como para aceptar este nuevo dato en el ámbito de la familia de los *Navarrete*. (A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2004). Es probable que no concluyeran los tres años de aprendizaje que estipulaba el contrato, tanto más por cuanto conocemos la renuncia que hizo Juan Fernández Berrozano, como procurador de causas de la ciudad de Plasencia, en favor del dicho Andrés Pérez Navarrete el día 14 de diciembre de 1610, algo lógico si tenemos en cuenta la carta de dote que en favor del mismo suscribieron, el 29 de diciembre de ese mismo año, los hijos de María Rodríguez, viuda del antedicho Juan Fernández, en virtud de la palabra de matrimonio que tenía dada Andrés Pérez Navarrete a su hija María Rodríguez. (A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Fernando de la Peña, leg. 2006).

de pasar a estudiar la obra de *Navarrete* conviene citar, como ejemplo de este último aserto, la tasación que llevó a cabo en 1595, junto al platero *Sebastián Jiménez*, de los bienes de plata que habían pertenecido al obispo placentino don Juan Ochoa de Salazar (1587-1594). En las cuentas que rindió el 27 de abril de dicho año Pedro Fernández de Anteo, contador del prelado —según un traslado efectuado el día 20 de marzo de 1603 a partir del documento original suscrito ante el escribano Diego de Carvajal en la fecha antes mencionada—, figuran dos descargos en favor de los plateros *Sebastián Jiménez* y *Luis Navarrete* por el trabajo de pesar y tasar la plata, así como también por la hechura de un orinal que había ejecutado el segundo de los citados:

«Más diez e seis reales que pagó a *Sebastián Ximénez* y *Luis Navarrete*, *plateros*, por la ocupación de pesar y tasar la plata del dicho obispo, por libranza del dicho corregidor, de diez y siete de junio de dicho año».

«Más veinte y nueve reales que por libranza del dicho corregidor de veinte e seis de marzo del dicho año pagó a *Luis Navarrete*, *platero*, por la hechura de un orinal de plata, con cinco reales de plata que puso y quatro reales que se le mandaron dar por hallarse con el contraste a pesar la plata del dicho obispo»¹³.

También es interesante mencionar, en orden a reconstruir el círculo de profesionales en el que se movía nuestro orive, y, por extensión, las vías de influencia con las que sin duda estuvo en contacto, el hecho de que en 1582 se hiciera cargo de la deuda que el platero *Lorenzo Mesurado* mantenía con la iglesia parroquial de Monroy (Cáceres)¹⁴. Si tenemos en cuenta que dicho *Mesurado* es el autor del magnífico relicario de plata que costó el obispo don Pedro Ponce de León, y que para su ejecución se sirvió de los repertorios de estampas flamencas que circulaban en Plasencia desde —al menos— que el azulejero real *Juan Flores* estuviera en la zona hacia 1557, tendremos un referente muy interesante para considerar las fuentes del estilo manierista de nuestro artífice¹⁵.

La influencia de las formas manieristas que experimenta la platería conforme avanza la segunda mitad del siglo XVI, también se proyectó en las obras de *Luis*

13 A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Diego de Carvajal, leg. 302, s.f., 20 de marzo de 1603.

14 En las cuentas que ofreció el mayordomo de la iglesia de Monroy en 1582, aparece consignado un descargo de 30 maravedís en favor del escribano Benito Jiménez, por el poder que el precitado mayordomo había otorgado en su momento para que *Luis Navarrete* se hiciera cargo de la deuda que debía *Lorenzo Mesurado*, «platero desta yglesia»: A.P. de Monroy, L.C.F. y V. de 1576 a 1622, foliado, fol. 53.

15 Sobre esta pieza, y todo lo concerniente a su ejecución, modelos grabados, etc., remitimos a nuestro trabajo titulado *El Obispo Don Pedro Ponce de León y el Relicario de Plata...*, op. cit., pp. 357-368.

Navarrete. De su taller hemos documentado una amplia producción que, sin embargo, ha llegado a nuestros días bastante esquilmada. Una de las primeras referencias acerca de su trayectoria artística la hemos localizado en las cuentas que ofreció la iglesia placentina de El Salvador en 1559, en las que se documenta un pago de 16.770 maravedís por la naveta, la cuchara de plata y las dos vinajeras que había ejecutado nuestro platero¹⁶. Estas piezas, al igual que el incensario de plata y la naveta que ejecutó entre 1559 y 1560 para la iglesia de Casas de Millán (por un importe de 46.544 maravedís)¹⁷, o el cáliz y la cruz de plata que le encargó la iglesia placentina de San Martín en 1565¹⁸, junto al incensario que ejecutó para esta misma parroquia al año siguiente a cambio de 3.000 maravedís¹⁹, han desaparecido en la actualidad.

El 23 de octubre de 1573, el Cabildo de la Catedral de Plasencia dispuso que *Luis Navarrete* terminase la cruz de plata que tenía encomendada²⁰. Y en 1578 la parroquia de Aldeanueva de la Vera acudió una vez más a su taller —después de que éste tomara a su cargo la reparación de algunas piezas de platería— para que se encargara, a cambio de siete reales, de dorar dos cálices y de soldar el incensario²¹. Este mismo año, y por mandato del señor Provisor, la iglesia también contrató con *Luis Navarrete* la hechura de la cruz parroquial —perdida en la actualidad—. Según se deduce de las cuentas de fábrica, parece ser que el importe ascendió a 46.830 maravedís, que se terminaron de abonar una vez que un anónimo maestro tasó la obra. También se deduce, a tenor de los descargos, que hubo mejoras en el contrato original, por lo que el precio final hubo de incrementarse necesariamente²².

Para estas fechas, la fama que había alcanzado el taller de nuestro artista debía ser bastante importante, según se desprende de la serie de encargos que recibe su taller. Tras entregar la precitada cruz parroquial de Aldeanueva de la Vera, el taller de *Navarrete* se hizo cargo de la hechura de una nueva cruz, destinada esta vez a la iglesia de Monroy. El contrato se estipuló en 1580 y, aunque la obra no se conserva, es presumible que debía ser de notable calidad considerando las importantes cantidades dinerarias que se le abonaron. Los primeros descargos consignados por la cruz parroquial figuran en 1581:

16 A.P. de El Salvador, Plasencia, *L.C.F. y V. de 1559 a 1631*, foliado, fol. 20. En la cantidad expresada estaban incluidos los cinco reales que importó la tasación de las piezas.

17 A.P. de Casas de Millán, *L.C.F. y V. de 1543 a 1570*, foliado, fols. 87 y 123 vt.º. En el importe citado se incluían la plata y la hechura, según una tasación que se realizó. Citan el dato MARTÍN GIL, Tomás, «El arte en Extremadura. Un retablo del siglo XVI (Casas de Millán)», *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, T.º VII (Badajoz, 1933), pp. 45-55; GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (Siglos XIII-XIX)* (Cáceres, 1987), T.º II, p. 974.

18 BENAVIDES CHECA, José, *Prelados Placentinos. Notas para sus biografías y para la Historia documental de la Santa Iglesia Catedral y Ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907), p. 134.

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*, p. 117.

21 A.P. de Aldeanueva de la Vera, *L.C.F. y V. de c.1569 a 1579/81*, foliado en parte.

22 *Ibidem*.

«Descárgome de más setecientos y veinte reales que tiene pagados el dicho mayordomo a Luis Navarrete, platero, para en parte de pago de la cruz que tiene de hacer». Al lado del asiento, y en el margen: «mostró cédula».

Algún problema debía existir con la entrega de la cruz, según se deduce de la Visita que el Licenciado Navas de Arévalo celebró en la parroquia el 8 de noviembre de 1582; a tenor del asiento que transcribimos a continuación, también tenemos noticias de la pareja de vinajeras que se habían encomendado al platero:

«Una cruz de plata que se dio a hacer a Navarrete y unas vinageras. Que el mayordomo le requiera que cumpla conforme al concierto que tiene hecho, y de no lo hacer le mando que se le quite la dicha cruz y vinageras y se de a persona que dentro de un breve tiempo lo haga y cumpla, y que el mayordomo lleve testimonio de cómo lo es para hacerlo cumplir, y en ello ponga toda la diligencia posible y se le pague la costa, lo cual ponga por obra dentro de un mes».

Superado el problema, la ejecución de la obra continuó con normalidad según pone de manifiesto el asiento anotado en el mismo mes de noviembre de 1582:

«Más me descargo que di a Navarrete, platero, çiento y ochenta reales, y diome çédula de cien ducados con noveçientos y veinte reales que se le avían dado». Esta partida se refleja en el libro tachada, especificándose en el margen que «esta partida está metida en la partida Navarrete da de setenta myll y tantos deste gasto en la húltima hoja».

Y en 1584, la iglesia de Santa Catalina, de Monroy, terminó de abonar la cruz:

«Mas me descargo de dos mill y ochenta y dos reales y medio que pagué a Luis Navarrete en Plasencia por la hechura y plata que puso en la cruz; y ésto es fuera de otros noveçientos y veinte reales que pagó Juan Real»²³.

Del taller que *Navarrete* tuvo abierto durante la segunda mitad del siglo XVI en la ciudad de Plasencia, ha llegado hasta nuestros días el bello pie manierista donde asienta la custodia gótica (47 cm. de altura x 18, cm.; lám. 1), en forma de templete y de finales del siglo XV, perteneciente a la iglesia parroquial de Tejeda de

23 A.P. de Monroy, *L.C.F. y V. de 1576 a 1622*, foliado en parte, cuentas de 1581, 1582 y 1584. Recoge en parte los asientos transcritos, GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Orfebrería...*, *op. cit.*, T.º II, p. 975.



LÁMINA 1. *Custodia de Tejeda de Tiétar.*

Tiétar (Cáceres). Por la inscripción que ostenta en su interior sabemos que originalmente el pie formó parte de un cáliz: «ESTE CALIZ MANDO HAZER CATALINA HEZ SIENDO CVRA EL SEÑOR ANTONIO RODRIGUEZ ANO DE 1574 HIZOLE LVIS NAVARRETE EN PLASENCIA»²⁴. La inscripción de la presente obra nos remite, evidentemente, a una financiación ajena a los fondos de la parroquia, sin embargo, son múltiples las realizaciones artísticas en

24 GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., «Algunas piezas de orfebrería no catalogadas de la Diócesis de Plasencia, *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, T.º I (Historia del Arte) (Cáceres, 1981), pp. 55-56. El cáliz cuenta con la marca de procedencia de la ciudad de Plasencia troquelada en el interior del pie.

las que participa tanto el caudal de la fábrica como otras muy diversas fuentes que contribuyen a su financiación, por lo que en este caso pudo haberse dado dicha combinación, y así en 1580 y 1582 se documentan dos pagos realizados con la finalidad de terminar de pagar el cáliz que se estaba debiendo, cifrados en dos ducados y 1.492 maravedís respectivamente. Testas de querubines aladas, tarjas y otra serie de elementos frecuentes en el repertorio decorativo manierista van cincelados sobre el típico fondo punteado de este cáliz, para cuyo contrato algo debió mediar el sacerdote Antonio Rodríguez que refiere la inscripción, pues del mismo sabemos que era hijo del importante entallador *Francisco Rodríguez*, autor del retablo mayor de la parroquia placentina de San Martín —donde también se conserva una buena colección de pinturas de *Luis de Morales*—.

Probablemente, dando cumplimiento a los mandatos dictados en las Visitas de 1551, 1573 y 1575, la iglesia parroquial de Tejeda de Tiétar hacía los siguientes descargos a nuestro platero en el año indicado de 1580, relativos al aderezo de una cruz de plata, la hechura, con toda seguridad, del cáliz cuyo pie actualmente conserva la iglesia como base para la custodia, y a la hechura de un relicario:

«Yten se le resçiben en quenta noveçientos y cinquenta e dos mrs. que pagó a *Navarrete platero* de adereçar la cruz de plata dos vezes. Dio conoçimiento».

«Yten se le pasan en quenta dos ducados que dio para en pago del cáliz que hizo *Navarrete* en Plasencia, de que dio carta de pago». «Adviértase que *Navarrete, platero* de Plasencia, tiene recibidos dos ducados para en parte de pago del cáliz, los quales pagó Juan Hernández (...) mayordomo. Réstansele debiendo dos myl y quatroçientos y noventa e dos mrs.» Respecto a dicho débito, en la Visita de 1580 « (...) mandó el dicho señor Visitador al dicho Francisco Martínez, mayordomo presente, que pague a *Navarrete, platero* de Plasencia, los dos myl quatroçientos e noventa e dos mrs. que se le restan deviendo del cáliz que tiene fecho para la yglesia (...)». Por lo tanto, será el año 1582 el momento en que le fue ultimado el pago: «Yten dio por descargo que pagó a *Luys Nabarrete, platero* vezino de Plasencia, dos myl e quatroçientos e noventa e dos mrs. que se le debían de resto de la hechura del cáliz, por mandato de la visita pasada. Pásasele en quenta».

En el mismo año de 1580 se consigna una partida destinada a pagar un relicario, hoy desaparecido, que había ejecutado:

«Yten se le resçiben en quenta quatroçientos y çinco mrs. que pagó para acabar de pagar el relicario a *Navarrete*. Mostró carta de pago y finyquito».

En la Visita de 1582 mandaba el señor Visitador efectuar algunos arreglos en la cruz de plata de la parroquia, que no debe ser otra que la destinada al altar, realizada en el último cuarto del siglo XVI —incorpora la marcha de Plasencia— y muy probablemente por nuestro platero, razón por la cual le fue encomendada posteriormente su reparación. El mandato de la Visita decía exactamente:

«Que hagan poner en el pie de la cruz de plata un pilarito questa desclavado, que queda en poder del dicho mayordomo y lo ade[re]çe *Navarrete*, *platero*, y le pague el mayordomo su travajo e la plata que en soldarlo pusiere el dicho *Navarrete*²⁵».

No se han conservado los cuatro cetros de plata que realizó para la iglesia de Santa María la Mayor, de Trujillo, entre 1583 y 1584 por un importe de 138.762 maravedís²⁶. Tampoco ha llegado hasta nuestros días la cruz de plata sobredorada que estipuló con esa misma parroquia el 7 de noviembre de 1585. Con ello, la comunidad parroquial daba cumplimiento a los mandatos de Visita. Para efectuar los primeros pagos de la obra, el mayordomo dejó constancia de haber entregado al platero diez piezas de plata que pesaron diez marcos, dos onzas y dos ochavas, además de una escritura de deuda que tenía contra Andrés Martín y Juan de la Peña, ambos vecinos de Plasencia, por valor de 51.660 maravedís. La escritura de fianzas pasó ante el escribano Juan Díaz, firmada el 28 de enero de 1587. Y parece ser que la iglesia reclamó la obra por escritura de 7 de junio de 1589, y de nuevo el 9 de mayo de 1590²⁷.

La cruz se terminó de abonar durante el período 1591-1594, según los descargos que se pasaron en cuenta durante estos años al mayordomo:

«Yten pagué a *Luis Navarrete el Viejo*, platero de Plasencia, por una parte onze myle y seiscientos y sesenta maravedís, y por otra, seiscientos y sesenta y un maravedís, que se le restaban deviendo de la cruz que hizo para la dicha yglesia, con lo qual se le acabó de pagar los 103.546 maravedís que montó en la plata y hechura la dicha cruz, porque pesó veynte y tres marcos y dos onças y contando a seis ducados de hechura de cada marco conforme al contrato montó lo dicho, y con esto queda acabado con el dicho *Navarrete*. Y se entregó la cruz a Juan Calero y Miguel Carrasco, sacristanes, y tuvo por bien *Navarrete* que se dorase donde el mayordomo quisiese...»²⁸

25 A.P. de Tejeda de Tiétar. *L.C.F. y V. de 1543 a 1601*, sin foliar. Asientos del año 1580.

26 A.P. de Santa María, Trujillo, *L.C.F. y V. de 1583 a 1626*, foliado, fols. 14 vt.º, 15 vt.º, 16 y 24.

27 *Ibidem*, fols. 40, y 79-83 vt.º, *passim*.

28 *Ibidem*, fol. 103.

A la cantidad expresada en la partida se sumaron las costas que tuvo el pleito que hubo que interponer contra los titulares de la deuda que la parroquia traspasó en favor del platero.

El 15 de enero de 1586 *Luis Navarrete* otorgó la escritura de obligación en virtud de la cual se comprometía a la ejecución de una nueva cruz procesional para la parroquia de Aldeanueva del Campo (que debe ser una antigua denominación de la actual Aldeanueva del Camino), «que valga de hechura e plata duçientos ducados, diez más o menos, la qual dicha cruz a de ser grande para una manga de la dicha yglesia (...), y al un lado en el quadrón a de llevar un San Salvador y de la otra parte un cruçifixo y en los braços lo que le pareçiere al dicho *Navarrete*». Contratada con Luis Ribero, vecino y representante del concejo de dicho lugar, se estableció como cláusula la frecuente tasación que debía ser realizada una vez concluida la pieza. En la escritura presenta *Luis Navarrete* como fiadora a Isabel García, viuda de Pedro López y vecina de la ciudad de Plasencia. El mismo día 15 de enero de 1586 otorgó el platero carta de pago en virtud de los 70 ducados recibidos para dar comienzo a la obra. Sin embargo, y al igual que otras tantas, la cruz de Aldeanueva del Campo no se ha conservado²⁹.

Entre las últimas piezas documentadas del platero cabe citar las vinajeras que hizo para Aldeanueva de la Vera en 1587 a cambio de 191 reales —no se han conservado—, y las diversas y magníficas obras que ejecutó para la iglesia parroquial de Plasenzuela, las cuales, por fortuna, han llegado a nuestros días y nos permiten admirar la excelente calidad de este artífice de la platería. La vinculación de *Navarrete* con Plasenzuela se remonta al período comprendido entre 1588 y 1590: según consta en una de las partidas de las cuentas de este trienio, el platero recibió 77 reales por hacer una patena y dorar el cáliz que había hecho el platero *Antonio de Rojas*. A esta cantidad se sumaron otros 487 reales y siete maravedís que recibió por la hechura «de un cáliz nuevo que hizo con su patena llana»³⁰. Dicho cáliz debe ser el que sirve en la actualidad de soporte a la custodia portátil de la iglesia —fechable en el primer tercio del siglo XVII— (43,5 cm. de altura x 15,5 cm. de diámetro en la base). Está decorado con motivos manieristas burilados en liso sobre fondo punteado: ces, óvalos, cartelas, hojas y puntas de diamante. El astil, abalaustrado, presenta una gruesa macolla. El conjunto es de plata en su color, y carece de marcas (lám. 2).

Siguiendo la orden dictada en la Visita que hizo a la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción, de Plasenzuela, el Dr. López de Bolanos el 12 de diciembre de 1585 —donde se ordenaba «que si no paresçiere la cruz dentro de dos meses se haga vna

29 A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Juan Díaz, leg. 506, sin foliar, 15 de enero de 1586. Véase el Documento 1 del Apéndice Documental.

30 A.P. de Plasenzuela, *L.C.F.* y *V. de 1552 a 1596*, foliado, fol. 168 vt.º.



LÁMINA 2. *Custodia de la parroquia de Plasenzuela.*

cruz de plata sobre madera que pese diez marcos»³¹—, la iglesia procedió a contratar una nueva cruz procesional, reclamando para tal efecto los servicios del platero *Luis Navarrete*. Ambas partes debieron suscribir la escritura de contrato hacia 1590, si tenemos en cuenta que los primeros pagos por la obra están documentados en el período comprendido entre 1590 y 1594. En dicho período nuestro platero

31 *Ibidem*, fol. 152 vt.º. La cruz a la que se hace referencia en la Visita debió ser sustraída. También sabemos que la que utilizaba la parroquia hubo de ser cambiada por otra de mejor calidad, la cual se destinó a los enterramientos y responsos; así consta en la Visita que, el 9 de febrero de 1578, realizó en la parroquia el Licenciado Martínez en nombre del obispo don Martín de Córdoba y Mendoza (1574-1578): *ibidem*, fol. 116 vt.º.

recibió un total de 1.600 reales³². A esta cantidad se sumaron 700 reales más abonados durante el trienio siguiente de 1594-1596³³, cantidad que debió incrementarse hasta los 1.000 reales según recoge un extracto de cuentas inserto en el libro, y sin fechar, donde se consigna esta cantidad y la anterior de 1.600 reales. En dicho extracto se señala que no sólo se encargó de realizar la cruz de plata sino también unas vinajeras, un incensario y una naveta³⁴.

De todas las obras que *Luis Navarrete* realizó durante este último período para la iglesia de Plasenzuela, sólo se ha conservado la magnífica cruz procesional, ejecutada sobre un alma de madera, y de plata en su color (80 x 42,5 cm.; láms. 3 y 4). Es una pieza excepcional dentro del conjunto de la orfebrería diocesana placentina. La decoración, deliciosamente repujada, grabada y cincelada sobre el típico fondo punteado de estilo manierista, está constituida a base de cabezas de querubines, fruteros, guirnaldas —presentes en el nudo—, *ces*, puntas de diamante, óvalos y cartelas de cueros recortados, en las que se inscribe, dentro del árbol, una jugosa iconografía. Los perfiles rectos del árbol de la cruz, y los perillones que rematan sus extremos, nos permiten hablar de un estructura que preludia lo que será el purismo, al tiempo que nos permite apreciar la evolución que *Luis Navarrete* experimenta con respecto a la cruz de Garganta la Olla que estudiamos a continuación. Preside el crucero un Crucificado, de tres clavos y modelado con sobriedad, que se proyecta sobre el característico fondo de ciudad. Está rodeada por medallones inscritos en cartelas de cueros recortados, con cabezas de querubines los más próximos; en los extremos, van efigiados y acompañados con sus atributos, aunque muy sumarios, *San Pedro*, *San Pablo*, *Santiago el Mayor* y *San Bartolomé*. Preside el reverso del crucero la imagen de la coronación de María rodeada por ángeles volanderos. Se acompaña, al igual que en el anverso, de una serie de medallones con las efigies de *Santa Catalina de Alejandría*, *Santa Lucía*, *Santa Águeda* y *Santa Clara*. La calidad en la ejecución y labra de los relieves nos permite comprobar, una vez más, que estamos ante un gran platero. Digamos, para terminar, que la marca de la ciudad de Plasencia está troquelada en el interior del pie del cañón, y que la pieza presenta numerosos reparos efectuados a base de estaño, así como algunas abolladuras y pérdida de plata en algunas zonas.

De forma paralela a la ejecución de esta cruz procesional, debió realizar *Navarrete* la que actualmente se conserva en Garganta la Olla. La primera referencia acerca de la obra figura en las cuentas de 1593, en que le fueron abonados 82 reales «para en parte de pago de la hechura de la cruz que a de hazer»³⁵, a los que

32 *Ibidem*, fol. 182 vt.º. Los 1.600 reales anotados en las cuentas citadas fueron confirmados en la Visita que hizo a la parroquia el Licenciado Villafañe el 10 de febrero de 1594: «queda pagado al platero para la cruz que se haze para esta yglesia mil y seyscientos reales»: *ibidem*, fol. 184.

33 *Ibidem*, fols. 190 vt.º y 192.

34 *Ibidem*, fol. 195.

35 A.P. de Garganta la Olla, *L.C.F. y V. de 1577 a 1603*, foliado en parte, cuentas de 1593. También se anota un descargo de 70 reales por «adereçar la cruz de portar, grande».



LÁMINA 3. Cruz procesional de la parroquia de Plasenzuela (detalle del anverso).

se sumaron 20.006 maravedís en 1594³⁶, y dos últimos descargos en 1596 —es posible que falten pagos—:

«Más pagué a Luis Navarrete, platero, vezino de la çiudad de Plasenzia por mano de Diego Tarro, vezino desta villa, seis myl mrs. para en parte de pago de la cruz que haze de plata para la dicha yglesia».

«Más pagué a Luis Navarrete, platero, vezino de la dicha çiudad de Plasenzia, para en parte de pago de la dicha cruz que se hace, onze myl mrs.»³⁷.

³⁶ *Ibidem*, cuentas de 1594.

³⁷ *Ibidem*, cuentas de 1596.



FIGURA 4. Cruz procesional de la parroquia de Plasenzuela (reverso).

La cruz documentada en las cuentas debe ser la que actualmente se conserva en la iglesia de Garganta la Olla, de plata en su color (83 x 50,5 cm.), y con ciertas diferencias con respecto a la que hemos estudiado en Plasenzuela, lo que nos invita a pensar en la versatilidad del artista, y en el momento de cambio estilístico en que se encontraba a fines del siglo XVI. La obra carece de marcas. Presenta un árbol con perfiles muy movidos, y un ornato típicamente manierista, repujado y cincelado, a base de tarjas, óvalos y fruteros. Magnífica es la labra de la imaginería, lo que de nuevo nos advierte de la calidad artística de *Luis Navarrete*. En el anverso del crucero está representado *San Lorenzo*, titular de la parroquia, sobredorado y magníficamente repujado y cincelado. Está rodeado de siete medallones en los que se efigian al *Padre Eterno*, la *Virgen con el Niño*, *San Pedro*, *San Pablo*, *San Martín de Tours* compartiendo su capa con el mendigo, *San Juan Bautista* y un *Santo*

Obispo en el lado izquierdo que falta en el derecho por rotura de la chapa³⁸. En el reverso, se representa la imagen de una ciudad en el crucero; va rodeado con las efigies de *Santa Águeda*, *Santa Lucía*, *Santa Bárbara* y *Santa Catalina de Alejandría*, y los cuatro evangelistas en los extremos. Todos los medallones llevan como exorno un rico ornato de tipo manierista a base de tarjas, óvalos, fruteros y ángeles.

Citemos, para terminar, el cáliz que contrató el 2 de enero de 1591 con la iglesia placentina de San Martín a cambio de los 34 ducados que, para tal efecto, había dejado Sebastián Luis Moreno en sus mandas testamentarias a la cofradía de la Caridad, y cuyo rector lo había tratado a su vez con Hernán Gutiérrez, cura de dicha iglesia³⁹. La pieza no se ha conservado, como tampoco la naveta de plata que hizo hacia 1593 para la iglesia de Serrejón a cambio de 133 reales y medio, última obra que tenemos documentada de toda su producción⁴⁰.

Aparte de la serie de piezas que hemos documentado de *Luis Navarrete*, es muy probable que también se deba a su mano la cruz procesional de El Torno, realizada hacia el último cuarto del siglo XVI. Asimismo, pertenecen a su entorno las cruces de Hervás, Mirabel y Valdastillas⁴¹.

3. APÉNDICES

3.1. Cronología de Luis Navarrete el Viejo⁴²

•**1559.** Contrata una naveta, una cuchara de plata y dos vinajeras con la iglesia de El Salvador, en Plasencia.

•**1559-1560.** Ejecuta un incensario de plata y una naveta para la iglesia parroquial de Casas de Millán.

•**1562.** La placentina iglesia de El Salvador abona al platero *Navarrete* ocho reales por el aderezo que efectuó en el incensario y otros objetos de plata de la parroquia⁴³.

•**1565.** La iglesia de San Martín, de Plasencia, contrata con *Navarrete* la hechura de un cáliz y una cruz de plata para las procesiones.

38 Para el estudio de la pieza seguimos el trabajo de GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Algunas piezas de orfebrería...*, op. cit., pp. 53-54.

39 A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Gonzalo Jiménez, leg. 1295, fols. 8 y vt.º, foliado por nosotros. Véase el Documento 2 del Apéndice Documental.

40 A.P. de Serrejón, L.C.F. y V. de 1593 a 1595 (incompleto y muy deteriorado), sin foliar, cuentas tomadas hacia 1593.

41 GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La platería en la Diócesis de Plasencia*, op. cit., pp. 159 y ss.

42 Se incluyen datos de su taller y de su familia. También se incorporan los datos citados sobre las obras que realizó, aunque de forma resumida y sin incorporar la referencia documental ya explicitada.

43 A.P. de El Salvador, Plasencia, L.C.F. y V. de 1559 a 1631, foliado, fol. 2. (según la 2ª foliación que tiene el libro).

•**1565-1567.** Recibe ocho reales de la iglesia parroquial de Malpartida de Plasencia por haber «adobado la cruz de plata por mandato del señor provisor». Durante el mismo trienio, el platero se encargó de reparar las vinajeras de plata de la iglesia⁴⁴.

•**1565-1569.** La iglesia de El Salvador, en Plasencia, según las cuentas efectuadas en 1570, abona 16 reales a *Luis Navarrete* por los reparos realizados en una cruz, un cáliz y un incensario. Posteriormente se sumaron ocho reales más por el mismo concepto⁴⁵.

•**1566.** Hace un incensario para San Martín de Plasencia.

•**1570-1572.** Ejecuta una copa para uno de los cálices de la iglesia placentina de El Salvador «porque estava quebrado»⁴⁶.

•**1572.** La parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción, de Villanueva de la Vera, consigna en sus cuentas un descargo por valor de 2.873 maravedís «que dio e pagó a *Luis Navarrete* platero por aderezar dos cálices y por poner cierto oro en vno y por plata que puso y por hechura, y por aderezar el pie de la cruz de plata». Asimismo, le fueron abonados a dicho *Navarrete* 1.775 maravedís «de plata que puso en el manípulo del yncensario», así como otros 50 reales «de aderezar la custodia de plata y la plata que puso y hechura»⁴⁷.

•**1573.** La iglesia de Aldeanueva de la Vera cifra en sus cuentas un descargo de cuatro ducados a favor de *Navarrete* por haber aderezado el cáliz⁴⁸.

•**1573, 23 de octubre.** El Cabildo de la S.I.C. de la ciudad de Plasencia dispone que el platero *Luis Navarrete* termine la cruz que le estaba encomendada realizar.

•**1575.** De nuevo realiza diversos trabajos para la iglesia de El Salvador, de Plasencia, que en sus cuentas de 1576 (referentes a 1575) refleja un descargo a favor del platero *Luis Navarrete* por valor de 26 reales y medio por la copa que hizo para uno de los cálices, y por aderezar una cruz y una vinajera⁴⁹.

•**1575, 23 de enero.** Junto a su hijo *Luis Navarrete el Mozo, platero*, es testigo de la carta de arrendamiento que otorga Gómez de Oropesa Carvajal a Cristóbal Sevillano de la casa situada en la calle del Rey de dicha ciudad⁵⁰.

•**1575, 7 de julio.** El cantero placentino Marcelo Sánchez suscribe un poder en favor de los procuradores del número de la ciudad de Alfonso VIII. Entre

44 A.P. de Malpartida de Plasencia, *L.C.F. y V. de 1564 a 1568*, sin foliar, foliado por nosotros, fols. 76 y 80 vt.º.

45 A.P. de El Salvador, Plasencia, *L.C.F. y V. de 1559 a 1631*, foliado, fols. 9 y 52 vt.º (según la 2ª foliación que tiene el libro).

46 *Ibidem*, fol. 67 vt.º (según la 2ª foliación que tiene el libro).

47 A.P. de Villanueva de la Vera, *L.C.F. y V. de c.1563 a 1583*, foliado, fols. 45-45vt.º.

48 *Ibidem*, cuentas tomadas a partir de 1573.

49 A.P. de El Salvador, Plasencia, *L.C.F. y V. de 1559 a 1631*, foliado, fol. 80 vt.º (según la 2ª foliación que tiene el libro).

50 A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Felipe de Pedraza, leg. 1998, foliado, fols. 21-22.

los testigos tenemos la presencia de los plateros *Luis Navarrete* y *Sebastián Jiménez*⁵¹.

•**1575, 12 de julio.** *Luis Navarrete*, platero, y su hijo *Luis Navarrete el Mozo*, refrendan en calidad de testigos la carta de poder otorgada por Lucía Miguel en favor de Juan Herrero⁵².

•**1575, 10 de septiembre.** Junto a su hijo *Luis Navarrete el Mozo* se presta a figurar como testigo de la declaración que hace García Hernández sobre los bienes que deja⁵³.

•**1575, 27 de septiembre.** *Luis Navarrete el Mozo* y Gabriel Navarrete figuran como testigos en la carta de poder otorgada por el curtidor Antón Sánchez, en favor del zapatero Alonso Sevillano⁵⁴.

•**1576.** Se encarga de aderezar el incensario de plata de la iglesia de Aldeanueva de la Vera; por su trabajo recibe la suma de 28 reales y un cuarto⁵⁵.

•**1576-1577.** La iglesia placentina de El Salvador abona a *Luis Navarrete* un total de 1.012 maravedís «por la plata e adereço que hizo e puso en la cruz grande de la yglesia»⁵⁶.

•**1577.** Adereza la cruz de la iglesia de Garganta la Olla a cambio de cinco reales⁵⁷.

•**1578.** Realiza varias obras para la iglesia de Aldeanueva de la Vera, entre ellas, una nueva cruz parroquial.

•**1578-1579.** Adereza la custodia de la iglesia de El Salvador, de Plasencia, por ocho reales⁵⁸.

•**1580-1582.** Para la iglesia de Tejeda de Tiétar ejecuta varias obras durante este período, entre éstas el cáliz cuyo pie hemos estudiado.

•**1580-1584.** Recibe importantes pagos por la hechura de una cruz procesional que la parroquia de Santa Catalina, de Monroy, le había encargado en 1580⁵⁹.

•**1582.** Actúa de intermediario en la deuda que el platero *Lorenzo Mesurado* tenía contraída en estas fechas con la parroquia de Santa Catalina de Monroy.

•**1582, 12 de diciembre.** *Luis Navarrete el Mozo* es testigo de la carta de pago que otorga el sastre Andrés Paniagua y su mujer Elvira Rodríguez, en favor del cerero Luis Bermúdez, todos ellos placentinos⁶⁰.

51 *Ibidem*, fols. 504-505.

52 *Ibidem*, fols. 129-129 vt.º.

53 *Ibidem*, 10 de septiembre de 1575.

54 *Ibidem*, fols. 300 y 300 vt.º.

55 A.P. de Aldeanueva de la Vera, *L.C.F. y V. de c.1569 a 1579/81*, foliado en parte.

56 A.P. de El Salvador, Plasencia, *L.C.F. y V. de 1559 a 1631*, foliado, fol. 92 vt.º (según la 2ª foliación que tiene el libro).

57 A.P. de Garganta la Olla, *L.C.F. y V. de 1577 a 1603*, foliado en parte, descargo de 1577.

58 A.P. de El Salvador, Plasencia, *L.C.F. y V. de 1559 a 1631*, foliado, fol. 107 vt.º (según la 2ª foliación que tiene el libro).

59 GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La orfebrería...*, op. cit., T.º II, pp. 974-975.

60 A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Juan Díaz, Leg. 506, 12 de diciembre de 1582.

•**1583.** Repara el incensario de la iglesia de Aldeanueva de la Vera a cambio de cuatro reales⁶¹.

•**1583, 23 de febrero.** En el proceso de la venta de Bulas de la Santa Cruzada y Difuntos, llevado a cabo en la ciudad de Plasencia, es mencionado Francisco de Navarrete, *hijo de Luis Navarrete*, dentro de la lista de las bulas que habían sido fiadas: su vivienda queda ubicada en la plaza de la ciudad, y sabemos por este descargo que había comprado un total de *cuatro bulas*⁶².

•**1583-1584.** En las cuentas de la iglesia placentina de El Salvador tomadas en 1584 (referentes a 1583 y 1584), figura un descargo de 116 reales y medio a favor del platero *Luis Navarrete* por el trabajo de haber aderezado la cruz pequeña⁶³.

•**1583-1584.** Realiza cuatro cetros de plata para la iglesia trujillana de Santa María.

•**1585, 7 de noviembre.** *Luis Navarrete* contrata la hechura de una cruz de plata sobredorada para la iglesia trujillana de Santa María la Mayor.

•**1586, 15 de enero de 1586.** Contrata una cruz procesional para la iglesia parroquial de Aldeanueva del Campo.

•**1586, 23 de junio.** *Luis Navarrete el Mozo, platero*, otorga carta de pago de dote y casamiento en favor de Elvira Pérez, vecina de la ciudad de Plasencia, a cambio de los bienes recibidos por el matrimonio que van a contraer⁶⁴.

•**1586, 9 de diciembre.** Alonso Sánchez contrata con *Luis Navarrete el Mozo, platero*, la hechura de dos vinajeras de plata destinadas a la iglesia parroquial de Serradilla. Ambas habían de pesar «tres marcos de plata poco más a menos», y las tenía que «hacer a modo de vnos jarritos con sus tapaderas e muy bien hechas e torneadas». El precio final quedaba sujeto a tasación⁶⁵.

•**1586, 29 de diciembre.** El contrato de aprendizaje concertado en esta fecha entre Mateo Moreno y el zapatero Alonso Hernández está refrendado por *Luis Navarrete el Mozo* y Francisco Navarrete, que actúan en calidad de testigos⁶⁶.

•**1586, 29 de diciembre.** Escritura de obligación otorgada por Bartolomé Martín, Juan Pérez, Cristóbal González Rubio, Martín Corcho, Juan Pérez y Gonzalo Miguel, vecinos de Casas de Millán, según la cual declaran haber comprado de *Luis Navarrete el Mozo* la cantidad global de 380 libras y media de hierro, a cambio de las cuales se obligan a entregarle 190 reales y un cuartillo⁶⁷.

61 A.P. de Aldeanueva de la Vera, *L.C.F. y V. de 1583 a 1594*, sin foliar, cuentas de 1583.

62 A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Gonzalo Jiménez, leg. 3097, 23 de febrero de 1583.

63 A.P. de El Salvador, Plasencia, *L.C.F. y V. de 1559 a 1631*, foliado, fol. 132 vt.º (según la 2ª foliación que tiene el libro).

64 A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Juan Díaz, leg. 506, 23 de junio de 1586.

65 *Ibidem*, 9 de diciembre de 1586. Véase Documento 3, del Apéndice Documental.

66 *Ibidem*, 29 de diciembre de 1586.

67 *Ibidem*.

•**1586, 30 de diciembre.** Escritura de obligación suscrita por Alonso Barrado, Diego Martín, hijo de Pedro Martín Serrano, Juan Cano, Juan Hernández y Pedro Martín, todos vecinos de Casas de Millán, en virtud de la cual se comprometen a pagar la cantidad global de 179 reales y 5 maravedís por las 359 libras de hierro que habían comprado a *Luis Navarrete el Mozo*⁶⁸.

•**1587.** Hace unas vinajeras para la iglesia de Aldeanueva de la Vera. También hace un relicario para la iglesia de Garganta la Olla (del cual se documenta un pago de 72 reales y medio), y algunos trabajos de menor empeño, como por ejemplo, la limpieza de la cruz pequeña, cuyo importe se cifró en tres reales⁶⁹.

•**1587, 23 de febrero.** Es mencionado junto al platero *Gaspar de Saucedo* como testigo de la carta de dote suscrita por Sancho de Trejo en favor de su hija⁷⁰.

•**1588, 24 de octubre.** Junto a *Luis Navarrete el Mozo* figura como testigo de la carta otorgada por el portugués Miguel Enríquez, vecino que al presente es de la ciudad de Plasencia⁷¹.

•**1588-1590.** Se encarga de realizar diversas obras para la iglesia de Plasenzuela, entre ellas, un cáliz nuevo con su patena.

•**1589.** Adereza la cruz de plata de la iglesia de San Juan Bautista, en Malpartida de Plasencia, a cambio de seis reales⁷².

•**1590.** Contrata la cruz procesional de la iglesia de Garganta la Olla.

•**1590-1594.** Ejecuta la magnífica cruz procesional de la iglesia de Plasenzuela.

•**1591, 2 de enero.** Contrata un nuevo cáliz con San Martín de Plasencia.

•**1591, 27 de septiembre.** *Luis Navarrete el Viejo* pone en arrendamiento el fruto de una viña que tiene situada en la capellanía del difunto Juan de Villalva⁷³.

•**1592, 3 de enero.** El bachiller Francisco Navarrete, vecino de la ciudad de Plasencia, es testigo de la cláusula que a su testamento otorgó Pedro Rodríguez Cano⁷⁴.

•**Circa 1593.** Hace una naveta de plata para la iglesia de San Ildefonso, de Serrejón, a cambio de 133 reales y medio. También se encargó de aderezar el incensario, trabajo por el que percibió 24 reales⁷⁵.

•**1593-1596.** Hace la cruz parroquial de Garganta la Olla.

•**1595, 27 de abril.** Junto al platero *Sebastián Jiménez*, se encarga de pesar y tasar la plata que quedó por fin y muerte del obispo de Plasencia don Juan Ochoa de Salazar.

68 *Ibidem*, 30 de diciembre de 1586.

69 A.P. de Garganta la Olla, *L.C.F. y V. de 1577 a 1603*, foliado en parte, cuentas de 1587.

70 *Ibidem*. Escribano Juan de la Cadena, leg. 214, 23 de febrero de 1587.

71 *Ibidem*. Escribano Juan de la Cadena, leg. 215, 24 de octubre de 1588.

72 A.P. de Malpartida de Plasencia, *L.C.F. y V. de 1587 a 1589*, foliado, fol. 41 vt.º.

73 A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Gonzalo Jiménez, leg. 1295, 27 de septiembre de 1591.

74 *Ibidem*, 3 de enero de 1592.

75 A.P. de Serrejón, *L.C.F. y V. de 1593 a 1595* (incompleto y muy deteriorado), sin foliar, cuentas tomadas hacia 1593.

•**1596.** Entre las distintas labores de aderezo de piezas que lleva a cabo nuestro platero, también se encuentran las coronas de las imágenes que tenía a finales del siglo XVI la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, que se servía en la iglesia de San Nicolás de Bari, en Casas de Millán; por la plata y hechura de las mismas le fueron abonados a *Navarrete* un total de once reales⁷⁶.

•**1605, 24 de junio.** Se otorga un pedimiento para hacer inventario de los bienes que dejó la marquesa de Mirabel, hecho por Diego Rodríguez del Castillo ante el escribano Francisco Díaz de Campo. En uno de los descargos leemos la siguiente anotación referida a *Luis Navarrete el Moço*:

«Yten dio por descargo doze reales que dio a *Luis Navarrete*, mayor-domo de la cofradía de Santa Lucía, por el acompañamiento que hizo la cofradía a el dicho entierro. Entregó libranza y carta de pago»⁷⁷.

•**1611, 20 de febrero.** «Andrés Pérez Nabarrete, hijo de *Luys de Nabarrete*, platero difunto, vezino desta çiudad, (...) confesó aver recebido de Juan Arroyo, como curador de los hijos de Domingo Sánchez y de Jerónima de San Miguel, su segunda mujer, y como tenedor de la haçienda del dicho Domingo Sánchez, los bienes contenidos en este memorial (...)»⁷⁸.

3.2. Apéndice Documental

Documento 1

15 de enero de 1586. Escritura de obligación en virtud de la cual el *platero Luis Navarrete* se obliga ejecutar una cruz procesional para la iglesia parroquial de Aldeanueva del Campo (que debe ser una antigua denominación de Aldeanueva del Camino), por la cantidad de 200 ducados (hechura y plata). A.H.P.C.C., leg. 506, Juan Díaz, s.f.

«En la muy noble çibdad de Plasencia, a quince días del mes de henero año del Señor de myle e quinientos y ochenta e seys años, ante my el escrivano público e testigos yuso escritos pareçieron presentes de la una parte *Luys Navarrete*, *platero* vezino de esta çibdad de Plasencia, y de la obra Luys Ribero, vezino de Aldeanueva del Canpo, desta juridiçión, por sí y en nombre de dicho conçejo y onbres buenos e por virtud del poder que dellos tiene ques del tenor siguyente—.

76 A.P. de Casas de Millán, *L.C. y Bienes de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1589 a 1644* (y1668), foliado, fol. 71 vt.º, cuentas de 1597, referentes a 1596.

77 A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Francisco de Campo, leg. 232, 24 de junio de 1605.

78 *Ibidem*, leg. 237, 20 de febrero de 1611.

Aquí el poder

E por virtud del dicho poder y en el dicho nombre dixerón que son conçertados, convenidos e ygualados en esta manera: quel dicho *Luys Navarrete* se obliga de haçer una cruz de plata para la yglesia del dicho lugar que valga de hechura e plata duçientos ducados, diez más a menos, la qual dicha cruz a de ser grande para una manga de la dicha yglesia y a ser bien hecha y de buena plata, y al un lado en el quadrón a de llevar un San Salvador y de la otra parte un cruçifijo y en los braços lo que le pareçiere al dicho *Navarrete* que pareçiere a la dicha obra, la qual a de dar hecha para el día de Señor San Salvador primero que verna de este año de myle e quinientos e ochenta e seys años, la qual dicha cruz a de ser a tasaçión el valor de la hechura, que a plata el valor se a de pagar con que no eçeda de los dichos duçientos ducados, diez más a menos, la qual se le a de pagar en esta manera, luego le an de dar e pagar setenta ducados de plata y el dicho *Luys Navarrete* confesó averlos reçebido de dicho Luys Ribero e aver pasado a su poder realmente e sin defeto renunciava por su pareçer la paga de presente las leyes de la prueba e paga y dellos dio carta de pago e de finyquito al dicho conçejo, los quales tomará en cuenta de lo que se montare en la dicha cruz y lo demás que montare se le a de dar la mytad del valor de la dicha cruz el dicho día de San Salvador sacados los setenta ducados, que lo que se le quedare a dever la mytad de ello se le a de dar luego la mytad y la otra mytad desde el día de San Salvador en un año que será el día de San Salvador del año de myle e quinientos e ochenta e siete años lo cual se le a de dar e pagar en esta çibdad en poder del dicho *Navarrete* o de la persona que su poder oviere llanamente e simple y no alguno e para la tasaçión de valor de la dicha cruz el señor provisor de este obispado ques o fuere a de poner una persona por el conçejo y el dicho *Luys Navarrete* otra persona, y lo que estos tasaren e esto se a de pagar de la dicha cruz y el dicho *Luys Navarrete* se obliga la haçer para el dicho día e acabada en toda perfeçión y acabada en esta çibdad, y no la dando que a su cosa se haga y por lo que costare sea executado e buelva lo que oviere reçebido para en pago della y el dicho Luys Ribero dixo que no ynovando el dicho poder e se obligó juntamente con Pasqual Asensio vezino del dicho lugar juntos e de mancomún a boz de uno e cada uno de ellos de por si ynsolidun renunçiendo las leyes de la mancomunydad se obligaron haçiendo de devda agena suya propia que la dicha paga será llana al dicho plaço arriba dicho e no enbargante, quel dicho poder diçe una clavsula en que diçe que se pagará aviéndose cobrado las mandas e por reparar en ello el dicho Luys Navarrete se obligan que agora se cobren como se obligan que se le serán pagados a los dichos placos al dicho Luys Navarrete la dicha quantía de lo que se montare. Y el dicho Luys Navarrete para que cunplirá lo ques de su parte e cunpla esta carta dio por su fiador e prinçipal pagadora a Ysabel García, biuda, muguer que fue de Pedro López, vezina desta çivdad, que presente estava la qual dixo que salía e salió por fiadora e prinçipal pagadora del dicho Luys Navarrete y se obligó que cunplirá e pagará todo lo contenydo en esta

carta sin faltar cosa alguna e no lo cunpliendo ella de llano sin que se hga esclusión en el dicho Luys Navarrete y sus bienes lo cunplirá e pagará sin que falte cosa alguna lo qual cunplirá llanamente e sin pleyto alguno, e que si oviere reçevido algún dinero que lo que oviere reçevido e no lo oviere esquitado en la cruz ella lo pagará de llano y si la dicha cruz se diere a haçer pagar a todas las costas, daños, yntereses e menoscabos que se le siguiere al dicho çonçejo e sea oydos por sólo su juramento, e para ello a sabiendas de devda e caso ajeno hiço suyo propio y se constituye por devdora del dicho çonçejo de Aldeanueva del Campo por preñçipal con el dicho Luys Navarrete para lo pasar luego de llano y se pagará por las cartas de pago del dicho Luys Navarrte, e quieren ser todos quatro cada parte por lo que le toca executados por esta carta no se cunpliendo a los plaços en ella contenýdo y la dicha Ysabel Garçía por ser muguer renunçia e aparta de su favor e ayuda las leyes de los enperadores Justinyanos...

...para que no le valgan en juyçio ny fuera del e para cunplir esta carta anbas las dichas partes por lo que a cada uno toca a cunplir, el dicho Luys Navarrete e Ysabel García, una parte, y el dicho Luys Ribero e Pasqual Asensio de la otra, todos quatro cada parte se obligaron juntos y de mancomún a boz de uno e cada uno dellos de por sí...

...e lo otorgaron así ante my el escrivano por bía de testigos yuso escritos ques fecho en la fecha a día, mes e año dicho, testigos que fueron presentes a lo que dicho es: el señor bachiller Diego Gómez, clérigo, cura del dicho lugar (...) e Juan Ximeno, vezino de Plasencia, y los dichos otorgantes que yo el escrivano doy fe conozco dixeron no saber firmar, lo firmó un testigo en este rejistro

El bachiller Diego
Gómez

Pasó ante my, Juan Díaz
escrivano»

Documento 2

2 de enero de 1591. El platero *Luis Navarrete El Viejo* contrata la hechura de un cáliz destinado a la iglesia parroquial de San Martín, de Plasencia, por la cantidad de 34 ducados. A.H.P.C.C., leg. 1295, Gonzalo Jiménez, fols. 8 y 8 vt.º, foliado por nosotros.

«En la çibdad de Plasencia, a dos días del mes de enero del año de myle e quinyentos y noventa e un años, ante my el escrivano e testigos paresçió *Luis Navarrete El Viejo*, platero vezino desta çibdad, e dixo que atento que por el retor de la cofradía de la Caridad desta çibdad de Plasencia se le a dado a hacer el cáliz que mandó Sevastián Luis Moreno a la yglesia de Señor San Martín desta çibdad de Plasencia e tiene tratado con Hernán Gutiérrez, cura de la dicha yglesia, de la forma y manera que a de ser el dicho cáliz y le a dado el modelo del, y por el retor y cofrades de la cofradía de la caridad se le a dado los treynta y quatro ducados quel dicho Sevastián Luis Moreno mandó que se diesen para plata e hechura y oro

del dicho cáliz. Que se obligava y obligó de dar hecho y acabado el dicho cáliz de la forma y manera que con el dicho cura tiene tratado y al modelo e traça que le tiene dado, para el día de pasqua florida primera que verna de este año y le dará y entregará al dicho cura e no lo cunpliendo bolverá e pagará al dicho retor e cofrades de la cofradía de la Caridad los dichos treynta e quatro ducados para el dicho día primero de pasqua florida puestos en esta çibdad en su poder, e para averiguación de la forma e manera que a de ser el dicho cáliz baste la declaración del dicho cura con la qual e con esta escritura pueda ser executado al dicho plazo no cumpliendo, e porque la entrega de los dichos treynta e quatro ducados no pareció de presente por lo tener recebidos; renunció las leyes de la non numerata...

...e para que lo cunplirá dio por su fiador Alonso García Alegre, mercader vezino de esta çibdad que estava presente, el qual dixo que salía por tal fiador del dicho *Luis Navarrete* y se obligó que el susodicho dará fecho e acabado el dicho cáliz de la forma e manera y según e como se contiene en esta escritura que por él a sido vista y entendida donde no qual como su fiador e presente es para lo pagar, e haziendo de devda agena suya propia a sabiendas lo cunplirá e pagará e para ello el dicho *Luis Navarrete* como preñçepal y el dicho Alonso García como su fiador e preñçipal pagador, se obligaron anbos a dos juntos e de mancomún e a voz de uno e cada uno de ellos por sí ynsolidun...

...de lo qual lo otorgaron segun dicho es ante mí el dicho escrivano público e testigos de yuso escritos. Testigos que fueron presentes a lo que dichos es, Pedro e Mendano e Alonso García y Pedro Gama, vezinos de Plasencia, y el dicho Alonso García lo firmó, e porquel dicho *Luys Navarrete* dixo no saber firmar a su ruego lo firmó un testigo, e yo el escrivano doy fe que conozco a los otorgantes

Alonso
García

Testigo
Pedro Gámarra

Pasó ante my
Gonzalo Ximénez escrivano»

Documento 3

9 de diciembre de 1586. El *platero Luis Navarrete el Mozo* contrata con Alonso Sánchez Panero la hechura de dos vinajeras para la iglesia parroquial de Serradilla. El precio final queda sujeto a tasación. A.H.P.C.C., leg. 506, Juan Díaz.

«En la çibdad de Plasencia, a nueve días del mes de diçienbre de myle e quinientos e ochenta y seys años, ante my el escrivano y testigos pareçió presente Alonso Sánchez Panero, vezino de esta çibdad y dixo que dava e dio a haçer a *Luys Navarrete el Moço, platero* vezino de esta çibdad, dos vinajeras de plata para la yglesia de la villa de la Serradilla que a de pesar danbas tres marcos de plata poco más a menos, las quale a de haçer a modo de vnos jarritos con sus tapadera e muy bien hechas e torneadas, las quales a de dar bien acabadas a vista de ofiçiales para el día de año nuevo primero que verna fin deste año y preñçipio del de ochenta y siete años, y se le a de pagar por hechura dellas lo que dixeren dos ofiçiales desta çibdad que vaian puestos por cada uno el suyo y lo que declarararen a eso, se a de

dar sin reclamar sobre ello cosa alguna e para las dichas vinajeras el dicho Alonso Sánchez dio y entregó al dicho Luys Navarrete dos marcos de plata pesados, menos quatro reales, los quales reçibió en presençia de my el escrivano desta carta del qual entrego yo es escrivano doy fe y lo que falta para los dichos tres marcos que falta un marco y çinco reales lo a de poner el dicho Luys Navarrete y se le a de pagar a sesenta y çinco reales cada marco y si para el dicho día no las oviere hecho que dicho Alonso Sánchez las de a haçer a su costa y hecha luego yncontinyente a de nonbrar el dicho Alonso Sánchez de su parte persona que las tase, e si no la nonbrare que la justiçia desta çivdad nonbre y le executen luego por la dicha declaraçión y el dicho Luys Navarrete se obligó a las haçer como está dicho so la dicha pena e para lo mejor cunplir e pagarla va por firme anbos a dos por lo que a cada uno dellos toca e atañe a cunplir esta escritura anbos a dos se obligaron a sus personas e bienes avidos e por aver e por esta carta dieron e otorgaron su poder cunplido a todas qualesquier justiçias...

...de lo qual lo otorgaron así ante my el escrivano y tesigos que son presentes en la çivdad de Plasencia a dia, mes y año dichos, siendo testigos Juan de Quirós e Francisco Candela e Juan Ximénez, vezinos de Plasencia, y el dicho Luys Navarrete lo firmó e por el dicho Alonso Sánchez lo firmó un testigo e yo el escrivano doy fe conozco a los otorgantes

Por testigo

Juan

Ximénez

Luis Nabarrete

Pasó ante my, Juan Díaz
escrivano».

Celebraciones y fiestas de la Cofradía de San Eloy de San Sebastián

IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS
Universidad de Navarra

Al igual que en otros centros de España, en Guipúzcoa los maestros plateros se agruparon en torno a un Gremio, Cofradía o Hermandad constituida bajo la advocación de San Eloy. Junto a los plateros, esta cofradía incluyó asimismo a otros oficios relacionados con el arte de los metales, como pueden ser vidrieros, cuchilleros, herreros, etc, algo poco frecuente. Los plateros pamploneses también van a formar parte en un principio de una cofradía integrada por pintores, cerrajeros, estañeros, espaderos, y otros oficios, aunque en la segunda mitad del siglo XVI se van a constituir como gremio propio¹, mientras que en San Sebastián esa situación perdurará hasta que los plateros abandonen la cofradía para formar parte de la Junta de Comercio y Moneda de Madrid, en una fecha imprecisa entre 1771 y 1787.

A causa del incendio y de la destrucción sufridos por San Sebastián en 1813, durante la Guerra de la Independencia contra los franceses, se perdieron los archivos de la ciudad, lo que supuso la desaparición de los documentos referentes a la cofradía, que se repartirían entre la parroquia de San Vicente, donde tenía su sede la hermandad, el archivo municipal de la ciudad y el archivo de protocolos notariales. Debido a esto las noticias relativas al gremio de San Eloy son escasas,

1 García Gainza, M^a.C., *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, 1991, p. 11.

correspondientes a varios documentos conservados de los siglos XVII y XVIII, en su mayoría pleitos, aunque en estos legajos se hacen referencias a fechas anteriores. Esta documentación permite entrever los usos y costumbres de dicho gremio, así como su participación en diferentes acontecimientos y fiestas celebradas en la ciudad, entre las que destaca la procesión del Corpus Christi. Igualmente, gracias a estos documentos, se conocen las disposiciones y tradiciones de dicho gremio en la celebración de misas, incluso las comidas de hermandad, por cierto, no exentas de problemas.

FESTIVIDADES RELIGIOSAS

La cofradía cumplía una función benéfico-religiosa, con fines piadosos y asistenciales, como así lo demuestran las ordenanzas conservadas de la misma. Dicho carácter hay que entenderlo a la luz del íntimo papel que la religiosidad cumplía en el Antiguo Régimen, ya que la vida diaria se hallaba marcada por ésta, siendo eminentemente una sociedad religiosa. Es por ello que en la vida de la hermandad jugaban un papel importante la festividades religiosas, siendo numerosos los acontecimientos celebrados por la misma, algunos de ellos, las grandes solemnidades, con obligación de guardar fiesta y acudir a misa. Las festividades que respetaba el gremio donostiarra estaban recogidas en los libros de la cofradía, y se sacan a colación en el pleito que la misma mantuvo en 1624 y 1625 contra el platero Jaques de Molin, motivado por el hecho de que el citado maestro rechazó su elección como mayordomo del gremio². Así, en las alegaciones de los testigos verificadas en 1625 se detallan todas esas celebraciones y sus peculiaridades. Extraña no sólo la cantidad de festividades que tenía la cofradía por entonces sino también lo poco frecuente de algunas de las advocaciones, que sin duda responderían a devociones particulares tanto de la hermandad como de la ciudad. Como se puede apreciar a continuación, el cómputo comienza el 25 de junio, día de San Eloy, cuando los cofrades se reunían para festejar a su santo patrón y en el que se renovaba la junta de gobierno del gremio; y que, por lo tanto, señalaba el inicio del año administrativo de la cofradía.

Festividades celebradas por la Cofradía³

Junio.	San Eloy, día 25. San Pelayo, día 26. San Marcial, día 30.
--------	--

² Archivo Diocesano de Pamplona. (ADP), Procesos, Ollo, C/ 661 – nº 1.

³ Puede comprobarse como varias de las festividades celebradas por la cofradía no se corresponden en fecha con el día que tienen en la actualidad.

Julio.	Visitación de Nuestra Señora o Santa Isabel, día 2. San Fermín, día 7. La Magdalena, día 22. Santa Ana, día 26.
Agosto.	San Pedro, día 1. San Esteban, día 3. Santo Domingo, día 4. Transfiguración, día 6. San Lorenzo, día 10. San Agustín, día 28. Degollación de San Juan Bautista, día 29.
Septiembre.	Santa Cruz, día 14. San Miguel, día 29.
Octubre.	San Francisco, día 4. San Lucas, día 18.
Noviembre.	Segundo día de Todos los Santos. San Martín, día 11. San Víctor ?, día 13. San Clemente, día 23. Santa Catalina, día 25.
Diciembre.	Santa Bárbara, día 4. San Nicolás, día 6. Santa Lucía, día 13. Santos Inocentes, día 28. Santo Tomás, día 29. San Silvestre, día 31.
Enero.	Reyes, día 6. San Antón, día 17. San Sebastián, día 20. San Vicente, día 22. Conversión de San Pablo, día 25.
Febrero.	Cátedra de San Pedro, día 22.

Abril.	Tercero y cuarto día de Pascua de Resurrección. Deceno de Pascua de Resurrección. San Marcos, día 25.
Mayo.	Santa Cruz, día 3. San Juan Porta Latina, día 6. Santa Quiteria, día 22. Tercero y cuarto día de Pascua de Pentecostés.
Junio.	San Bernabé Apóstol, día 11.

Se observa al constatar ese listado de 1625, que no se incluyen entre las festividades celebradas por la cofradía días principales dentro del calendario litúrgico cristiano, como son los de Navidad, ya que solo se cita el día de Reyes, San José, en marzo, mes en que no se guarda ninguna fiesta, o el de la Asunción, en agosto. Tampoco figura la festividad de San Ignacio de Loyola, patrón de la Provincia, quien había sido declarado santo en 1623, el mismo año en que fue proclamado como patrón de Guipúzcoa, aunque no es de extrañar dada la violenta oposición que hubo en San Sebastián a la implantación de la Compañía de Jesús en la ciudad entre 1619 y 1627⁴. Igualmente no se menciona una fecha importante para los plateros, el 1 de diciembre, aniversario de la muerte de San Eloy.

Entre las festividades más importantes para el gremio donostiarra se encuentra la del nacimiento de San Eloy, su santo patrón, conmemorada el 25 de junio, en que había obligación de guardar fiesta, celebrándose una misa cantada a las ocho de la mañana, con la asistencia de la capilla de música, junto a otras misas rezadas y responso, tal y como era costumbre. También el Corpus Christi, en cuya procesión participaba con gran boato y esplendor. En estos dos días se organizaban además las comidas de hermandad, en las que se reunían todos los cofrades, junto a una tercera el día de Santa Isabel, el 2 de julio, momento en que los mayordomos del año anterior presentaban las cuentas de la cofradía. Otras fechas en las que los cofrades tenían obligación de hacer fiesta eran San Pelayo, el 26 de junio, Santa Lucía, el 13 de diciembre, y Santa Quiteria, el 22 de mayo. Asimismo el 2 de noviembre, segundo día de Todos los Santos, se celebraba un oficio general por las ánimas de los cofrades que habían fallecido. Algunas de estos días coinciden con fiestas propias de la ciudad, como los de San Sebastián, Santa Quiteria o San Marcos⁵, en los que se celebraban procesiones con gran solemnidad y brillantez, que imaginamos contarían con la participación del gremio. También guardan fiesta

4 Tellechea Idígoras, J.I., *Una historia turbulenta. La fundación de la Compañía de Jesús en San Sebastián (1619-1627)*, San Sebastián, 1997.

5 Artola, M., *Historia de Donostia - San Sebastián*, San Sebastián, 2000, p. 179.

los cofrades el día 7 de julio, advocación de San Fermín, santo patrono de la Diócesis de Pamplona, bajo cuya jurisdicción se encontraba la mayor parte de Guipúzcoa, incluida la ciudad de San Sebastián.

También en las ordenanzas del gremio otorgadas en 1759⁶ se hace mención a las misas a las que estaban obligados a acudir los hermanos, distinguiéndose entre las cantadas, que eran las principales, los días 3 de mayo, 25 de junio y 14 de septiembre, que coinciden con las festividades de la Santa Cruz de mayo y septiembre y San Eloy, fiesta más importante de la cofradía, que según lo visto ya se guardaban en 1625; no así la del 16 de julio, en la actualidad la Virgen del Carmen, que quizás responda a su patronato sobre las gentes del mar, siendo como es San Sebastián una ciudad costera. Junto a estas misas cantadas se celebraban treinta y seis rezadas, todas ellas pagadas por la cofradía, salvo la del dos de julio, día en que el mayordomo presentaba las cuentas, haciéndose cargo también del coste de la misa.

Misas rezadas de la cofradía.

Enero.	Primer domingo. Día 1. (Año Nuevo). Día 6. (Reyes). Día 17. (San Antón).
Febrero.	Primer domingo. Día 22. (Cátedra de San Pedro).
Marzo.	Primer domingo. Día 25.
Abril.	Primer domingo.
Mayo.	Primer domingo. Día 22. (Santa Quiteria).
Junio.	Primer domingo. Día 13. (San Bernabé?). San Pelayo. (Día 26).
Julio.	Primer domingo. Día 2. (Santa Isabel). Día 7. (San Fermín).

6 Archivo Histórico Nacional. (AHN), Consejos suprimidos, Consejo y Corona de Castilla, Consejo de Castilla, Sala de Justicia, Escribanía de Cámara Vicario, L. 29457 /Exp. SN, s/f.

Agosto.	Primer domingo. Día 15. (Asunción). Día 16.
Septiembre.	Primer domingo. Día 8. Día 29. (San Miguel).
Octubre.	Primer domingo. Día 12. (Virgen del Pilar).
Noviembre.	Primer domingo. Día 1. (Todos los Santos). Día 11. (San Martín).
Diciembre.	Primer domingo. Día 1. (San Eloy). Día 8. Día 25. (Navidad).

Además de estos días, también se celebran misas los días de la Ascensión de Nuestro Señor, y los de Pascua de Espíritu Santo, Corpus y su Octava.

Se observa que, aunque varios de los días coinciden con aquellos en que guardaban fiesta la cofradía en 1625, se han producido cambios, entre ellos la inclusión del 1 de diciembre, festividad de San Eloy, o los días de Navidad y Año Nuevo, la Asunción de la Virgen y la Virgen del Pilar, mientras que todavía sorprende la no inclusión del 31 de julio festividad de San Ignacio de Loyola, patrono de la Provincia. Se ve también que no se mencionan los días festivos de la ciudad, como el de San Sebastián, patrono de la ciudad, o San Vicente, a cuya advocación estaba dedicada la iglesia donde tenía su sede la cofradía, que si se cuentan entre las conmemoraciones de 1625, probablemente debido a que en esos días la fiesta se celebraría en otros altares, sin necesidad de hacerlo la hermandad de manera privada. Asimismo, junto a esas fechas establecidas, se celebraba una misa rezada en sufragio de los hermanos tras su muerte.

La celebración de las misas de la cofradía se hacía por parte de su propio capellán, dándose aviso a los cofrades para que acudiesen a ellas. Dado el gasto que esto suponía y debido a que había bajado el número de hermanos del arte, en 1700 se propone que sólo se dé aviso de la celebración de las mismas a todos los hermanos en las misas en memoria de cofrades del arte o que hubiesen sido mayordomos, y no por los demás. Grande era también el gasto en velas, razón por la que se pedía al cargohabiente de la cera que, una vez acabada la misa mayor

cantada los domingos y fiestas de guardar, se encargase de correr la cortina del Sagrario y apagar toda la luminaria, ya que se gastaban doce velas alumbrando al Santísimo, en contraste con las cuatro y seis utilizadas respectivamente por las cofradías de la Misericordia y San José. Se establece igualmente que en las misas por las almas de los hermanos difuntos que no sean cofrades sólo se usen dos velas rojas, y que no se faciliten velas para las misas rezadas, salvo dos velas para las arañas, excepto en las festividades de Pascua y Nuestra Señora, en que se habían de colocar tres velas en cada una. Para asegurarse el cumplimiento de estas normas, a partir de 1701, se va penalizar con diez ducados, que se utilizarán para la cera y gastos de la cofradía, a cualquier miembro de la junta de gobierno que prestase los bienes de la misma⁷.

Igualmente se sabe que la cofradía cuenta con una capilla y altar dedicado a San Eloy en la iglesia de San Vicente, en la que se incluían ornamentos y objetos litúrgicos a cargo de uno de los cargohabientes, que se ocupaba de facilitarlos al capellán para oficiar las misas⁸. Debido a las necesidades económicas que experimentó el gremio, se pidió licencia para la venta de parte de estos bienes en dos ocasiones. Así, en 1759, se quieren vender efectos que no son de utilidad para la hermandad, entre los que se citan telas y ornamentos, un rosario de piedras engastadas en plata, con tres medallas, una cadena con su cruz de bronce y dos candeleros de diseño antiguo, de quince onzas cada uno, cuya plata servirá para reforzar los que se encontraban en el altar, que eran ligeros y estaban rotos. Se da licencia para la venta, pero se establece que ésta se debe hacer a otras parroquias, y no a particulares⁹. La segunda de las ventas se produjo en 1817, cuando ya los plateros habían abandonado el gremio, solicitándose licencia para vender los objetos pertenecientes a la cofradía a fin de solventar la deuda de ésta con su mayordomo, Joaquín María de Jáuregui. Entre los objetos que se citan, salvados de la destrucción e incendio de la ciudad en 1813, destacan cuatro estampas de bronce para hachas, sin duda las que se ponían en los cirios que se llevaban en sendas angarillas durante la procesión del Corpus, y junto a éstas una mitra de plata y un pectoral de bronce con piedras falsas de poco valor, que sería para uso y adorno de la imagen de San Eloy, y objetos de tela¹⁰.

PROCESIONES

Tal y como ya se ha dicho, la cofradía de San Eloy va a participar activamente en la procesión del Corpus Christi, uno de los actos más relevantes no sólo de la ciudad sino de la propia cofradía, con un ceremonial establecido, articulado me-

7 ADP, Procesos, Lanz, C/ 1203 – nº 2, fols. 76-81.

8 *Ibíd.*, fols. 129-138.

9 ADP, Procesos, Villava, C/ 2179 – nº 2, fols. 4-5.

10 ADP, Procesos, A. / 5 – nº 185, fol. 1.

diante la asistencia de los hermanos a la casa del mayordomo del gremio, a quien recogían y escoltaban formando un vistoso cortejo hasta la iglesia de Santa María. Junto al mayordomo se llevaban dos grandes cirios de cera blanca, que debido a su peso y tamaño debían ser trasladados, a mano y no a hombros, por cuatro o seis cofrades en unas angarillas en forma de escabel, insertos en unos pilares cilíndricos, sobre los que se colocaban unas estampas de San Eloy¹¹, que todavía se cuentan entre las propiedades de la cofradía en 1817¹². De esta manera, y acompañada de mucho público, la cofradía llegaba a la citada iglesia, donde daba comienzo la procesión del Corpus.

La orden de participación en la misma quedó establecido por el Regimiento donostiarra en 1585, debido a las diferencias que había habido entre las cofradías de la ciudad¹³. Encabezando la comitiva iba el guión del Santísimo bajo palio, llevadas las diez varas del mismo por los mayordomos de las iglesias de Santa María y San Vicente, los dos alcaldes, los dos jurados mayores y los cuatro regidores de la villa. Acompañaba el cabildo conjunto de los dos templos citados, seguido por las hachas y blandones de las cofradías de Santa Catalina, San Pedro y San Eloy; tras ellos la cruz procesional de la iglesia de San Martín y las cuatro cruces de las parroquias de Santa María y San Vicente, todas ellas escoltadas a los lados por miembros de esas cofradías con cirios¹⁴. Posteriormente, y una vez acabada la procesión, los hermanos llevaban de vuelta al mayordomo hasta su casa, donde se celebraba una comida de confraternidad entre los miembros de la cofradía, a la que eran invitados clérigos, diversos cargos públicos y personas principales de la villa.

Sin embargo, esta costumbre, que se repite en la cofradía de San Pedro de los Mareantes, la cual estaba hermanada con la de San Eloy¹⁵, va a ser reprobada por el visitador general del Obispado, el licenciado Carlos Muñoz de Castilblanque, quien tras su visita pastoral a la ciudad, y en nombre del obispo don Francisco de Alarcón, dictó en 1650 un mandato de visita prohibiendo la misma, y ordenando que los cirios fuesen llevados a la iglesia de manera privada, ya que según alega, el llevar en andas “*tan solamente se deve a Nuestro Señor, su madre santísima, ymagenes de sus santos*”¹⁶. Pide también a los clérigos, bajo pena de excomunión, que no acudan a acompañar a los mayordomos de estas cofradías en este acto. En su defensa la hermandad alega que dicha costumbre está asentada desde tiempo inmemorial, y que nunca ha sido reprobada ni por los obispos ni por sus visitadores,

11 ADP, Procesos, Ollo, C/ 661 – n° 1.

12 ADP, Procesos, A/ 5 – n° 185, fol. 1.

13 Murugarren, L., “Cuadernos de extractos de los acuerdos del ayuntamiento de San Sebastián. (1579-1599)”, *BEHSS*, n° 30, 1996, p. 406.

14 ADP, Procesos, Ollo, C/ 843 – n° 1, fol. 23.

15 Los testigos del pleito sobre la elección de capellanes declaran que la cofradía de San Eloy estaba hermanada con la de San Pedro de los Mareantes, con la que “*ban alternando asi en los puestos llevando sus achas*”, ADP, Procesos, Lanz, C/ 1203 – n° 2, fol. 104-107.

16 ADP, Procesos, Treviño, C/ 407 – n° 19, fol. 13.

y que no se llevan los cirios en angarillas por devoción sino por su gran tamaño. Asimismo alegan que, en caso de suspenderse la forma de acompañar al mayordomo, dejarían de acudir los cofrades a la procesión y comida que celebra el gremio posteriormente, lo cual iría en detrimento de ambas, ya que dicen, la cofradía de San Eloy es una de las que más publico y limosnas atrae a la procesión, tal y como declara uno de los testigos, Miguel de Sagasti, “*tiene por cierto este testigo que por ser como es de las cofradías más debotas y antiguas y demás número y concurso de gente, si biniese a faltar sería de gran desconsuelo para todos, y no habran en la dicha procesión tanto lucimiento ni luminosidad, por que se compone la mayor parte con los dichos cofrades y otros debotos*”¹⁷. Finalmente, el tribunal eclesiástico de Pamplona dará la razón a la cofradía, permitiéndole seguir con la costumbre de acudir a la procesión acompañando al mayordomo desde su casa y llevando los cirios en angarillas.

Este acompañamiento de hachas no solamente se celebraba el día del Corpus Christi sino que se repetía en su octava, así como los días de la víspera de San Eloy y de la propia festividad del santo, el 25 de junio. Aunque de gran vistosidad, y uno de los elementos principales de la procesión en San Sebastián, como dejan colegir los diversos pleitos consultados, resultan de gran modestia si se compara con la participación en diversas festividades de las hermandades de plateros de otros centros de mayor importancia, como por ejemplo el sevillano¹⁸.

El orden de la comitiva establecido en 1585 va a ser modificado en 1651, ya que va a parecer inadecuado que las cruces parroquiales no fuesen a una con el cabildo, “*y habiendo parecido ser mas decente que las cruces de dichas Parrochias fuesen unidas y juntas con el cuerpo del dicho cavildo*”¹⁹, por lo que se va a llegar a un acuerdo entre éste, el ayuntamiento y gobierno y mayordomos de las hermandades, reorganizando la formación de la procesión, anteponiendo dichas cruces a los blandones y cirios de las cofradías, que eran acompañados por seis cofrades, y que hasta entonces llevaban la precedencia. Esto va a ocasionar un pleito en 1662²⁰ con la iglesia de San Martín extramuros, que va a querer que su cruz ocupe un puesto junto a las otras cruces, tal y como se acostumbraba, a lo que las cofradías se van a negar, aludiendo a que el lugar de dicha cruz fue siempre tras ellas, fundamentándose en que dicha iglesia no pertenecía a la ciudad, y que tan sólo el año que el rey Felipe IV²¹ estuvo en San Sebastián, presidiendo la procesión del

17 Ibídem, fol. 27.

18 Sanz Serrano, M^a.J., *Una hermandad gremial: San Eloy de los plateros. 1341-1914*, Sevilla, 1996, pp. 165-196.

19 ADP, Procesos, Ollo, C/ 843 – n° 1, fol. 23.

20 Ibídem.

21 Con motivo de los esponsales de su hija, la infanta María Teresa, con el rey Luis XIV de Francia, en 1630, Felipe IV se traslado hasta la frontera, visitando San Sebastián y presidiendo la procesión del Corpus de la ciudad en dicho año. Posteriormente, en 1662, este mismo monarca concedería a la villa donostiarra el título de ciudad. ADP, Procesos, Ollo, C/ 843 - n° 1, y Artola, M., *Opus cit*, pp. 179 y 108.

Corpus, se dejó abrir a la cruz de San Martín la comitiva, por ser esta parroquia de patronato real. Sin embargo, a pesar de la oposición de las cofradías, que llegaron hasta el extremo de sacar de la procesión a la cruz de San Martín en 1660 y 1661, el tribunal eclesiástico va a fallar a favor de esta parroquia, permitiéndole ocupar su puesto habitual delante de las cuatro cruces de las iglesias de Santa María y San Vicente.

COMIDAS

En varias de las festividades de la cofradía se celebraban también comidas de hermandad, concretamente los días de Corpus Christi, San Eloy y Santa Isabel, a pesar de que estaban prohibidas por las Constituciones Sinodales del Obispado²², ya que eran fuente de escándalos y desmanes. El incumplimiento sistemático de esta prohibición motivo que en 1714 el obispo Pedro de Aguado (1713-1716), en su visita a la Provincia, insistiese nuevamente en este punto en el edicto que promulgó en Azpeitia, “*Lo quarto, que por quanto en algunas Cofradias esta introducido el abuso de dar comidas excesivas a costa de las Cofradias, u de los Mayordomos de ellas, originandose de este deshorden, el que las Cofradias vayan en menos, y se falte al fin para que fueron instituydas: mandamos, que a costa de las Cofradias, ni de los Mayordomos de ellas, no se hagan, ni reciban comidas, ni bebidas, ni por modo de refresco*”²³. Y, aunque parece un punto banal dentro de la vida de los gremios, es precisamente la celebración de estas comidas una de las razones que alega el platero Jaques de Molin para rechazar el cargo de mayordomo de la cofradía de San Eloy, ya que según dice “*semeiantes cofradias estan dedicadas para que sean en termino de Dios, y no para que se cometan excesos como se cometen en nuestros dias de un año y fiestas particulares en las que suele haver muchas indecencias, riñas, enojos, y escandalos, por lo mucho que se come y bebe. Y no es razon que pasen adelante, pues es en deservicio de Dios y daño de la cofradia*”²⁴. Y, aunque estaban prohibidas, es tan fuerte la costumbre de celebrarlas que a Francisco de Bengoechea y a San Juan de Bertiz se les multó por no darlas el año que desempeñaron el cargo de mayordomos, con 33 y 66 reales respectivamente²⁵. Finalmente, el tribunal eclesiástico mandó a Molin aceptar el cargo y a celebrar las comidas, prohibiendo que para ello tuviese que utilizar sus bienes personales²⁶.

Los cofrades, por el mero hecho de serlo, estaban obligados a la asistencia a las celebraciones de la hermandad²⁷, tanto a las religiosas como a las comidas, aprove-

22 Rojas Sandoval, B., Constituciones sinodales del obispado de Pamplona, Pamplona, 1591.

23 Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián. (AHDSS), Ataun, Iglesia de San Martín, Libro de cuentas de fábrica, 1707-1751, fols. 26-27.

24 ADP, Procesos, Ollo, C/ 661 – n° 1, fol. 13.

25 Ibídem, fol. 47.

26 Ibídem, fol. 118.

27 En 1623 fueron expulsados de la cofradía Andrés de Mesa, Martín de Lizarza y Domingo de Miramon por no haber acudido el día de San Eloy. ADP, Procesos, Ollo, C/ 661 – n° 1, fol. 52.

chándose al parecer estos días para reconciliar a aquellos que mantuviesen disputas. Para que no fuesen gravosas ni para la cofradía ni para el mayordomo, cada hermano asistente aportaba una cantidad fija, consistente en dos reales el día de Corpus, tres el de San Eloy y real y medio el de Santa Isabel, pagándose de este modo a escote lo consumido. Sin embargo, tal y como declara Molin, el que no se supiese con seguridad el número de cofrades que iban a acudir a dichas comidas, así como que hubiese invitados de la cofradía, clérigos y personas principales de la villa, hacía que este dinero no cubriese todos los gastos, teniendo que ser asumidas por los mayordomos las pérdidas²⁸. Para evitar en parte esto, en 1549 se estableció que solamente asistiesen a la comida, fuera de los cofrades, un vicario y otro clérigo, además de dos legos, sin que los pudiese elegir el mayordomo. En caso de que acudiese alguna persona más, el mayordomo debía pagar además de lo que suponía la comida de estas personas, dos reales de multa. La observancia de esta norma debían vigilarla los veedores de cuentas de la cofradía, quienes pagarían la misma multa que los mayordomos si no denunciaban la infracción de la misma²⁹. Sin embargo, y dadas las quejas de Molin, podemos figurarnos que esta norma se vio prontamente incumplida, siendo numerosas las personas ajenas a la cofradía invitadas a las comidas.

Diversos son los alimentos consumidos en estas comidas, entre los que encontramos carnes: tocino, vaca, cordero, cabrito, carnero, pollos, gallinas, aves; pescados: congrio y cesial, fresco y limpio; verduras, especificándose las cebollas; huevos; quesones; aceite; especias, pimienta y sal; azúcar; frutas, mencionándose las cerezas; pan, normal y de huevos; vino, de Burdeos, de Rivadavia y andaluz, chacolí y sidra³⁰. Sorprende la variedad y abundancia de alimentos que se consumen en estas comidas, y asimismo se aprecia como se gastan alimentos considerados de gran calidad, solo asequibles a las clases pudientes³¹, como la vaca, aves, cordero o congrio, vinos foráneos como el andaluz, el de Rivadavia o el de Burdeos, junto al chacolí y la sidra, lo que nos indica que la cofradía no reparaba en gastos a la hora de organizar estas celebraciones.

Así, Juan de Lerchundi, como mayordomo de la cofradía, pagó en 1549 las comidas celebradas en las festividades de Corpus Christi y de San Eloy³², haciendo frente a los siguientes gastos: tres reales pagados a las mujeres que hicieron el pan y otros trabajos que no se especifican; veintinueve reales y dos maravedís en especias, aceite, azúcar y el trabajo de los cocineros; cincuenta y cinco reales y seis maravedís en pan, además de tres reales en pan de huevos; seis reales en queso-

28 ADP, Procesos, Ollo, C/ 661 – n° 1, fol. 120.

29 *Ibíd.*, fol. 55.

30 *Ibíd.*, fols. 52-58.

31 Arízaga Bolumburu, B., “La comida en Guipúzcoa en el siglo XV”, en *BEHSS*, n° 16-17, 1982-1983, p. 188.

32 ADP, Ollo, Procesos, C/ 661 – n° 1, fols. 55-56.

nes; treinta y cuatro maravedíes de cebollas y verduras; cuarenta y cuatro reales en carnero, veintiséis reales en cabritos, veintiocho reales en gallinas, siete reales en pollos y trece reales en tocino; once reales de cesial (un tipo de pescado), nueve reales en congrio, así como otros veintiocho reales por otros pescados, limpios y frescos; dos reales en fruta, además de cuatro reales y medio en cerezas; treinta y ocho reales en vino, e igualmente otros tantos en vino de Rivadavia, once reales en chacolí, dos reales en sidra; y cuatro reales y medio en leña y carbón. Como se puede apreciar, a la variedad de alimentos consumidos en estas comidas, que en fechas posteriores se verá incrementada con la introducción de otros productos, hay que sumar el gasto ocasionado por la leña y el carbón usados para cocinar así como por los cocineros y mujeres que se encargaron de elaborar las comidas.

Marcas de localidad, cronológicas y de marcadores en la platería segoviana de los siglos XVIII Y XIX

FRANCISCO JAVIER MONTALVO MARTÍN

Hasta ahora pocos autores han estudiado el sistema de marcaje de la platería segoviana. Alejandro Fernández, Rafael Munoa y Jorge Rabasco en su *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, primero, y más tarde en *Marcas de la plata española y virreinal*, relacionan unas cuantas marcas segovianas, identificando a algunos plateros¹. Por su parte, Esmeralda Arnáez en sus publicaciones ha recogido con mayor o menor acierto varias marcas de la platería segoviana, correspondientes a distintas épocas, pero sin hacer un estudio sistemático². Fue en mi tesis doctoral cuando se hizo por primera vez un riguroso análisis del sistema de marcas de la platería segoviana de los siglos XVIII y XIX. En ella nos ocupamos de las marcas de localidad, de las personales de los marcadores, de las cronológicas y de las de los artífices de dicho período, analizando cada una de ellas y acompañando fotografías o dibujos de las mismas³.

1 FERNÁNDEZ, A., MUNOA, R., y RABASCO, J., *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid 1984, 213-216. IDEM, *Marcas de la plata española y virreinal americana*, Madrid 1992, 158-163.

2 ARNÁEZ, E., *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*, Madrid 1983. IDEM, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*, Madrid 1985.

3 MONTALVO MARTÍN, F. J., *La platería segoviana de los siglos XVIII y XIX*, Madrid 1998, 19-46. Tesis doctoral inédita, dirigida por don José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.

Pudimos constatar, en dicho estudio, que fueron varias las poblaciones segovianas que contaron con plateros durante los mencionados siglos, aunque solamente la capital tuvo oficina de marcaje, al menos desde finales del siglo XV hasta 1835, pero también de manera esporádica hasta el último tercio del siglo XIX. En Segovia, en este tiempo, se usaron varias marcas personales de marcador y de artífice; y de localidad, incorporando a ésta la cronológica desde 1744 en adelante.

En los casos más tempranos, correspondientes a la fase final del gótico, la marca de localidad consiste en cabeza femenina sobre acueducto entre cuatro roeles. Durante el siglo XVI aparecen debajo de las armas de la ciudad las cuatro primeras letras de su nombre (SEGO). Por lo general, en el XVII la cabeza femenina que preside la marca se esquematiza, y se amplía el número de arcos del acueducto. Es en el siglo XVIII cuando se añade la cronológica, que presenta dos cifras, tiene carácter de fija para varios años, y la pone el marcador en la parte inferior de la de localidad. Desde ahora ésta es más pequeña, y se compone de dos arquerías dobles bajo la cabeza de mujer. En el XIX también se emplean marcas cronológicas, pero su sistema de marcaje se vuelve más complejo, como ocurre en la mayor parte de los centros plateros españoles, ya que a veces omite la personal del artífice, y utiliza cronológicas de una, tres o cuatro cifras. Como dijimos antes, en Segovia se marcó con regularidad hasta 1835, pero también de manera esporádica hasta el último tercio del siglo XIX.

Los marcadores eran nombrados en Segovia por el Concejo en la primera sesión del año, que tenía lugar los días dos o tres de enero, al mismo tiempo que se elegía a los demás oficios de la ciudad. Tan sólo en el caso de producirse alguna baja en el transcurso del año, se nombraba al nuevo marcador sin esperar al inicio del siguiente. Esta costumbre, que estaba muy extendida en el siglo XVII, es probable que comenzara a finales del XV, ya que existen piezas marcadas desde las postrimerías de la Edad Media en adelante.

Cuando comienza el siglo XVIII el marcador de Segovia era Antonio Salván Espejo, quien venía desempeñando este cargo desde 1686, pero murió el 25 de marzo de 1702⁴. Año y medio más tarde, José Martínez del Valle Gutiérrez de Arredondo sustituye a Salván Espejo en tal puesto, tras su nombramiento municipal el 22 de septiembre de 1703, como “tocador y marcador de plata y oro”⁵. Martínez del Valle desempeñó esta función durante casi cuarenta años, es decir, hasta su muerte el 26 de abril de 1743⁶. Luego el oficio quedó sin ocupar durante poco más de un año, hasta el 19 de mayo de 1744 en que fue elegido Baltasar de

4 Archivo Parroquial de San Martín de Segovia. *Difuntos 1698-1756*, fol. 24 v.

5 Archivo Municipal de Segovia (AMS). *Actas Capitulares. Sesión de 22-9-1703*.

6 Archivo Parroquial de San Miguel de Segovia. *Difuntos 1691-1758*, fol. 325 v.

Nájera Ruiz, reuniendo en su persona los cargos de marcador de plata y oro, y el de contraste de pesos y pesas de ambos metales⁷.

Poco después de la muerte de Baltasar de Nájera, su hijo José de Nájera Aragón le sucedió en el cargo de marcador y contraste de oro y plata, siendo nombrado por el Ayuntamiento el 12 de febrero de 1774, y ratificado en el cargo por real cédula del 30 de junio de dicho año⁸. Estuvo desempeñando este oficio hasta el 3 de enero de 1780, fecha en la que el Concejo segoviano suspendió, con carácter temporal, la elección de contraste y marcador de Segovia⁹. Meses después, el 16 de septiembre de 1780, nombraron marcador a Lorenzo Cantero, quien ocupó dicha plaza hasta el 2 de septiembre de 1809¹⁰.

El siguiente contraste y marcador de Segovia fue Isidro Berrocal Martín, quien sería nombrado en dos ocasiones distintas, la primera desde el 2 de enero de 1810 hasta el 2 de enero de 1824; y la otra entre el 2 de enero de 1828 y el 4 de enero de 1831¹¹.

También Antonio Benito Gómez, que era cuñado de Isidro Berrocal, ocupó el puesto de marcador y contraste en dos ocasiones, la primera vez desde que juró el cargo el 9 de enero de 1824 hasta el 2 de enero de 1828; y la siguiente desde el 4 de enero de 1831 hasta su muerte el 13 de noviembre de 1835, es decir, en alternancia con Isidro¹².

7 AMS. *Actas Capitulares. Sesión 19-5-1744*. Fue nombrado “marcador de la plata y oro por fin y muerte de Joseph del Valle y contraste de los pesos y pesas de dichas dos especies de plata y oro por el fallecimiento de D. Damián Castellanos”.

8 AMS. *Actas Capitulares. Sesión de 12-2-1774*, la ciudad nombró a “Joseph Nájera, vecino de esta ciudad, de oficio platero, por marcador de la plata y oro, por fin y muerte de Balthasar de Nájera, su padre, y por contraste de los pesos y pesas de dichas dos especies de plata y oro ... a cuió fin se le haga saver para su aceptación, y acuda a S. M. (que Dios guarde) y señores de su Real Junta General de Comercio y Moneda del Reyno, para que si fuese de su real agrado apruebe este nombramiento, y despache el título correspondiente ...” *Actas Capitulares. Sesión de 19-7-1774*, “y visto todo en mi Junta General de Comercio y Moneda, he tenido a bien expedir la presente mi real cédula por la que apruebo el nombramiento hecho por la ciudad de Segovia en Joseph de Nájera para fiel contraste marcador de plata y tocador de oro de ella y su jurisdicción por tiempo de seis años y mando que en virtud de esta cédula (que le ha de servir de título) pueda marcar en la referida ciudad y su jurisdicción toda la plata ...”. “Y enterada la ciudad de dicha real aprobación, la obedeció con todo maior respeto y veneración, y acordó se guarde, cumpla y egecute quanto por S. M. se manda ...”

9 AMS. *Actas Capitulares. Sesión de 3-1-1780*, “la ciudad acordó suspender por ahora, y con efecto suspendió, el nombramiento de contraste y marcador de oro y plata, atento a lo que se expresa en la carta orden de los señores de la Real Junta de Comercio y Moneda de estos reinos”.

10 AMS. *Actas Capitulares. Sesión de 16-9-1780*, “la ciudad por mayor parte de votos nombró por tal contraste y tocador de oro y plata a el referido D. Lorenzo Cantero...” *Sesión de 2-9-1809*, “en este Ayuntamiento se hizo presente un título de ensayador de D. Lorenzo Cantero respecto a la despedida que hace de contraste...”

11 AMS. *Actas Capitulares. Sesión de 2-1-1810*, “la ciudad nombró por contraste de plata, oro y demás de esta facultad a Ysidro Berrocal, maestro platero...” *Sesión de 2-1-1828*, “la ciudad nombró a Isidro Berrocal por contraste...”

12 AMS. *Actas Capitulares. Sesión de 2-1-1824*. La ciudad nombró por contraste a Antonio Benito. *Sesión de 9-1-1824*. Juró el cargo. *Sesión de 4-1-1831*. Se nombró por contraste a Antonio Benito. Archivo Parroquial de San Martín de Segovia. *Difuntos 1811-1852*, fol. 97 v.

Una vez muerto Antonio Benito Gómez, se siguió trabajando obviamente la plata en la ciudad de Segovia, pero ya no hubo marcador alguno nombrado por la ciudad. Las Actas Capitulares de su Ayuntamiento no reflejan el nombramiento del contraste ni marcador, aunque sí el de otros cargos y oficios municipales. No obstante, los plateros segovianos seguirán marcando sus propias obras, e incluso alguno como Tomás Sedeño Morales empleará marcas cronológicas variables, al menos entre 1852 y 1860.

Se puede afirmar por tanto que durante todo el siglo XVIII y primer tercio del XIX, Segovia contó con un sistema de marcaje bastante completo. En cambio, durante el resto del siglo XIX el trabajo de la platería segoviana y por ende su marcaje, se fue debilitando gradualmente, descendiendo poco a poco hasta casi desaparecer a finales del XIX.

LA MARCA DE LOCALIDAD

Las variantes de la marca de localidad que se usaron en la platería segoviana del siglo XVIII son tan sólo cinco; mientras que durante los treinta y cinco años del siglo XIX en que hubo marcador de la ciudad se emplearon otros cinco punzones distintos. Como es normal cada marcador usó una sola variante de la marca de localidad, aunque hay algunas excepciones. En este sentido, Baltasar de Nájera fue el único que utilizó en el siglo XVIII dos marcas diferentes, una con cronológica fija desde 1744 hasta 1755; y la otra sin cifras, que empleó por lo menos entre 1757 y 1773. En cambio, el siglo XIX comienza con dos marcas distintas, que empezaron a usarse ambas en el año 1809, una impresa quizás por Lorenzo Cantero, solamente para este año; y la otra por Isidro Berrocal, que debió usar hasta 1813. De cualquier modo, Berrocal además de la anterior usó otras dos variantes de localidad más.

1.- Antonio Salván Espejo fue el marcador que estrena el siglo XVIII, pues actuó como tal desde 1686 hasta que murió en marzo de 1702. Siempre empleó el mismo punzón, que consiste en cabeza femenina poco precisa, pues se reduce a un pequeño óvalo, sobre acueducto de cinco arquerías dobles. Este punzón debió ser el mismo que había utilizado antes de 1679 el marcador José Domínguez.



2.- Cuando José Martínez del Valle fue nombrado marcador de Segovia el 22 de septiembre de 1703, realizó un nuevo punzón, distinto al que había usado su predecesor, pues la marca de localidad es algo mayor que la anterior, y diferente en los arcos del acueducto. Consiste en cabeza femenina sobre acueducto de cuatro arquerías dobles, con tirantes colocados a media altura de la arquería inferior. Esta variante no cambió hasta 1743, año del fallecimiento de Martínez del Valle.



3.- El 19 de mayo de 1744 la ciudad de Segovia nombró como contraste marcador a Baltasar de Nájera Ruiz, quien usó dos variantes distintas durante el período de su actuación. La primera desde 1744 hasta al menos 1755, pero es probable que también lo hiciera en 1756, cuya marca está formada por cabeza femenina encima de acueducto de dos arquerías dobles sobre 44. Se trata por otra parte de la primera marca cronológica de la platería segoviana, y aparece unida a la de localidad.



4.- La otra variante utilizada por Baltasar de Nájera no presenta indicación cronológica, y resulta algo más pequeña y esquemática que la anterior. La empleó al menos desde 1757 hasta 1773.



5.- El Ayuntamiento de Segovia nombró el 12 de febrero de 1774 a José de Nájera Aragón marcador y contraste de Segovia, sucediendo así a su padre, que había muerto un mes antes. José fabricó un punzón nuevo, como marca de localidad, consistente en cabeza femenina encima de acueducto de dos arquerías dobles sobre 74. Se recupera de nuevo una marca cronológica fija, que se usó hasta el 3 de enero de 1780, cuando el Concejo segoviano decidió suspender de forma temporal el nombramiento de marcador.



6.- Casi nueve meses y medio estuvo la platería de Segovia sin que se empleara marca de localidad, es decir, desde el 3 de enero de 1780 hasta el 16 de septiembre de dicho año, fecha en la que fue elegido marcador Lorenzo Cantero. Este platero fabricó un punzón con cifra cronológica fija incorporada, que usó sin interrupción desde 1781 hasta cuando menos 1808. Dicha marca está formada por cabeza femenina encima de acueducto de dos arquerías dobles sobre 81.



7.- Resulta paradójico que después de tantos años empleando la misma marca de localidad, al llegar a 1809 nos encontramos con dos variantes distintas que presentan cifra diferente. Por un lado existe una marca formada por cabeza femenina encima de acueducto de dos arquerías dobles sobre 9 dentro de contorno ovalado, que debió usar Lorenzo Cantero solamente durante algunos meses de este año, ya que ocupó el cargo de marcador de Segovia hasta el 2 de septiembre de 1809.



8.- Por otra parte, también se conserva alguna pieza cuya marca de localidad está compuesta por cabeza femenina encima de acueducto de dos arquerías dobles sobre 809, todo ello dentro de escudo coronado. Esta marca la usó Isidro Berrocal Martín, pues al lado aparece la suya personal, y nos consta que fue marcador de Segovia al menos desde el 2 de enero de 1810, aunque pudo empezar su actividad como tal un poco antes, sustituyendo a Cantero. Por consiguiente, debió emplear esta variante desde finales de 1809 hasta 1813, ya que al año siguiente usa una marca cronológica distinta.



9.- Isidro Berrocal utilizó, desde 1814 hasta 1824, siempre el mismo punzón para la marca de localidad de Segovia, al lado de la suya personal y de distintas cronológicas (1814 y 1817). Dicha marca de localidad consiste en cabeza femenina sobre acueducto de dos arquerías dobles dentro de escudo coronado, de perfil semicircular para cobijar la corona, y rectangular para el escudo.



10.- Entre 1828 y 1831 Isidro Berrocal utilizó otra variante distinta, compuesta asimismo por cabeza femenina sobre acueducto de dos arquerías dobles dentro de escudo coronado, pero su contorno es algo más rectangular y estrecho; mientras que la corona resulta más esbelta y esquemática.



11.- Antonio Benito Gómez actuó como marcador de Segovia en dos ocasiones, la primera desde el 9 de enero de 1824 hasta el 2 de enero de 1828, y la segunda desde el 4 de enero de 1831 hasta su muerte el 13 de noviembre de 1835, siendo ésta la última vez en que aparece la marca de localidad. Se ignora si para la primera etapa se hizo un punzón nuevo, pues no se conservan obras contrastadas por él en dicho período. En cambio, para el segundo fabricó un punzón nuevo, que consiste en cabeza femenina encima de acueducto de dos arquerías dobles sobre 1831., dentro de perfil rectangular para la fecha, y casetón superior para las armas de la ciudad.



LA MARCA CRONOLÓGICA

En la platería segoviana las marcas cronológicas aparecen por primera vez en el siglo XVIII. Durante esta centuria son siempre de dos cifras; de carácter fijo, que abarcan amplios periodos; y están unidas a la de localidad. Por su parte, las del siglo XIX son de una, tres y cuatro cifras, pero no de dos; tienen asimismo carácter fijo, para períodos más cortos que las del XVIII, y no siempre van unidas a la de localidad. Además, algún platero como Tomás Sedeño usó, por su cuenta, varias marcas cronológicas, después de que la ciudad de Segovia suspendiera en 1835 el nombramiento del marcador.

1.- Es en 1744 cuando surge la primera marca cronológica en la platería segoviana. Está compuesta por las dos últimas cifras de dicho año debajo de la marca de localidad, todo ello dentro del mismo contorno rectangular de perfil sinuoso. El marcador Baltasar de Nájera usó esta marca, con toda seguridad, entre 1744 y 1755, aunque es probable que la empleara también en 1756.



2.- Sin que exista una razón determinada, desde 1757 hasta 1773 desaparece la marca cronológica de la platería segoviana, cuando todavía era marcador Baltasar de Nájera. Pero aparece de nuevo en 1774 con José de Nájera, quién empleó interrumpidamente una marca compuesta por las armas de la ciudad sobre 74, que abarca desde el 12 de febrero de este año hasta el 3 de enero de 1780.



3.- El 16 de septiembre de 1780 fue nombrado marcador Lorenzo Cantero, quien poco después debió realizar un punzón nuevo, que reproduce las dos últimas cifras del año 1781 bajo las armas de Segovia. Cantero usó esta variante sin interrupción hasta 1808, por lo que es frecuente verla en muchas piezas segovianas. Pero a veces el ojo poco avezado puede interpretarla mal, retrasando la fecha de inicio hasta 1782, ya que una impresión imperfecta hace que parezca un 82 cuando en realidad se trata del 81.



4.- Como indicábamos con anterioridad, existen dos marcas cronológicas diferentes y bastante raras, que hacen referencia al año 1809. Por un lado existe una que presenta las armas de la ciudad sobre 9, dentro de contorno ovalado, que debió usar Lorenzo Cantero durante unos meses de este año. Por ahora conocemos un hisopo de la catedral de Segovia¹³ y una pequeña cruz con Crucificado del tipo denominado de Burgos, de colección particular madrileña, que tengan esta marca. Pero también se conoce otra distinta, formada por escudo coronado en cuyo interior hay un acueducto encima de 809, que utilizó Isidro Berrocal hasta 1813. Con esta variante de tres cifras, junto a la personal de Berrocal, conocemos un portaviático que se conserva en la colección Hernández Mora de Madrid¹⁴.



5.- La siguiente variante fue usada también por Isidro Berrocal, quien utilizó la cronológica de 1814, con independencia de la de localidad. Muestra las tres últimas cifras de dicho año dentro de contorno rectangular. Esta marca se empleó desde dicho año hasta 1816, inclusive.

¹³ MONTALVO MARTÍN, F. J., o. c., 295.

¹⁴ MONTALVO MARTÍN, F. J., o. c., 323.



6.- Entre 1817 y 1823 el propio Isidro Berrocal usó otra marca cronológica diferente, compuesta asimismo por las tres últimas cifras del primer año. Con toda probabilidad debió emplear esta variante hasta el 2 de enero de 1824, fecha del nombramiento de Antonio Benito, como marcador de Segovia. Sin embargo, ignoramos si éste, cuando fue marcador por primera vez entre 1824 y 1827, utilizó el mismo punzón de 1817, que había usado Berrocal; o por el contrario se abstuvo de poner marca alguna, ya que se conocen algunas piezas que presentan las de localidad y cronológica correspondiente a 1817, pero omiten la del marcador. No obstante, resulta sorprendente que se conserven tantas obras con la marca personal de Isidro Berrocal al lado de las dos anteriores de localidad y cronológica; en cambio, ninguna de Benito en este período.



7.- Isidro Berrocal volvió a ser marcador de la ciudad de Segovia entre 1828 y 1830, ambos inclusive. Durante esta etapa empleó una variante de marca cronológica que muestra las tres últimas cifras de 1828, dentro de un rectángulo.



8.- El último marcador elegido por la ciudad de Segovia fue Antonio Benito. Éste usó también marca cronológica junto a la de localidad, ocupando dicho cargo, por segunda vez, entre 1831 y 1835. La marca que utilizó está formada por cabeza femenina encima de acueducto de dos arquerías dobles sobre 1831., acompañada de la suya personal.



Varios años después de que dejara de nombrarse marcador para la plata de la ciudad de Segovia, Tomás Sedeño usó en la platería segoviana algunas marcas cronológicas, pero actuando tan sólo como artífice y sin emplear marca de localidad. Por otra parte, sabemos que Sedeño fue el único platero segoviano que utilizó cronológicas después de 1835. En total empleó cinco marcas cronológicas diferentes, variables cada dos años. Las tres primeras presentan tres cifras, y las dos últimas, cuatro.

9.- Por ahora, la marca cronológica más antigua empleada por Sedeño corresponde a 1852. Está formada por las tres últimas cifras de dicho año, dentro de contorno rectangular con los ángulos ligeramente ochavados, y la usó en 1852 y 1853.



10.- La siguiente variante la empleó en 1854 y 1855. Muestra las tres últimas cifras del primer año, inscritas en un rectángulo de ángulos ochavados.



11.- Para las piezas que hizo Sedeño entre 1856 y 1857 utilizó una marca semejante a las precedentes, pues tan sólo cambia la última cifra, es decir, el 6 de ahora, por los anteriores 2 y 4, respectivamente.



12.- Sin embargo, la siguiente marca cronológica presenta las cuatro cifras del año 1858, dentro de un contorno rectangular, de ángulos matados; y la usó durante dos años, es decir, en 1858 y 1859.



13.- Al llegar 1860 usa otra marca, también de cuatro cifras dentro de rectángulo ochavado, que empleó al menos este año, aunque se desconoce si la utilizó durante algún tiempo más. En cualquier caso, como mucho pudo usarla hasta 1866, año en que murió Tomás¹⁵.



LA MARCA PERSONAL DEL MARCADOR

La marca personal de los marcadores segovianos de los siglos XVIII y XIX va siempre separada de la de localidad, y consiste, salvo algunas excepciones, en reproducir completo el primer apellido del que ostenta el cargo, dispuesto en una, dos o tres líneas. Los casos excepcionales corresponden a José Martínez del Valle, quien plasmó la segunda parte de su primer apellido, omitiendo el resto; y a José de Nájera, que antepone la inicial del nombre, seguida de punto, a su primer apellido, como veremos a continuación.

Fueron solamente siete los marcadores segovianos que con su actuación ocuparon los últimos años del siglo XVII, todo el XVIII y el primer tercio del XIX, ya que algunos estuvieron muchos años desempeñando tal cargo, como los casi cuarenta años de José Martínez del Valle, y los treinta de Baltasar de Nájera.

ANTONIO SALVÁN ESPEJO

Ocupó el cargo de marcador de la ciudad de Segovia desde 1686 hasta que murió el 25 de marzo de 1702. Por tanto, fue el que inaugura el siglo XVIII desempeñando dicho puesto.

Su marca personal, que fue siempre la misma, reproduce su primer apellido completo, utilizando B, dispuesto en dos líneas dentro de contorno rectangular.



15 AMS. *Padrones*. Parroquia de San Miguel. 1866, sin fecha exacta, pero todavía figura su nombre. Archivo de la Catedral de Segovia (ACS). F-8. Un recibo de 16-11-1866 está firmado por sus testamentarios.

JOSÉ MARTÍNEZ DEL VALLE GUTIÉRREZ DE ARREDONDO

Fue marcador de la ciudad de Segovia durante casi cuarenta años, en concreto desde el 22 de septiembre de 1703 hasta que murió el 26 de abril de 1743. Siempre usó el mismo punzón como marcador, el cual presenta la segunda parte de su primer apellido en una sola línea, dentro de contorno rectangular, algo quebrado en su lado superior. Pero como artífice, además de esta marca, utilizó otra diferente.



BALTASAR DE NÁJERA RUIZ

Este platero, que actuó como marcador desde el 19 de mayo de 1744 hasta su fallecimiento el 10 de enero de 1774¹⁶, utilizó dos marcas distintas. No obstante, en los dos casos muestra su primer apellido completo. En la primera variante reproduce el mismo dispuesto en tres líneas, empleando J, dentro de rectángulo vertical. Esta marca la usó desde mayo de 1744 hasta al menos 1755, aunque es probable que lo hiciera también en 1756.



En cambio, utilizó la segunda variante, con toda seguridad, entre 1757 y 1774. En este caso, coloca su primer apellido dispuesto en dos líneas, usando también J, dentro de perfil rectangular con casetón superior para la primera línea, y ochavando el ángulo inferior derecho de la segunda.



16 Archivo Parroquial de San Martín de Segovia. *Difuntos 1756-1811*, fol. 68 v.

JOSÉ DE NÁJERA ARAGÓN

Maestro platero que ocupó el cargo de marcador de Segovia desde el 12 de febrero de 1774 hasta el 3 de enero de 1780, fecha en la que el Ayuntamiento de dicha ciudad decidió suspender temporalmente el nombramiento de marcador de plata.

Mientras ocupó el puesto usó una marca algo distinta a las anteriores, ya que reproduce la inicial de su nombre seguida de punto, y la primera sílaba del primer apellido en la línea superior; y el resto del apellido en la inferior, también seguido de punto; todo ello dentro de contorno rectangular, con casetón superior para la primera línea que ochava en su ángulo superior derecho.



LORENZO CANTERO

La plaza de marcador de Segovia permaneció vacante durante algo más de nueve meses, desde el 3 de enero de 1780 hasta el 16 de septiembre de dicho año, fecha en la que fue nombrado Lorenzo Cantero para que desempeñara tal cargo. Estuvo en él hasta el 2 de septiembre de 1809 y, por lo menos hasta 1808, usó siempre el mismo punzón, que reproduce el apellido completo dispuesto en dos líneas dentro de rectángulo.



ISIDRO BERROCAL MARTÍN

Como va dicho, Isidro Berrocal fue contraste y marcador de la ciudad de Segovia en dos ocasiones distintas, la primera entre el 2 de enero de 1810 (aunque cabe la posibilidad de que lo hubiera hecho desde finales del año anterior, ya que se conserva en colección particular madrileña un portaviático que lleva su marca personal y la de localidad unida a la segunda variante cronológica de 1809) y el 2 de enero de 1824; y la otra desde el 2 de enero de 1828 hasta el 4 de enero de 1831. En ambas actuaciones usó siempre el mismo punzón, que presenta el primer

apellido completo, dispuesto en dos líneas, dentro de contorno rectangular que ochava el ángulo inferior derecho.



ANTONIO BENITO GÓMEZ

También fue marcador en dos etapas distintas, la primera desde que juró el cargo el 9 de enero de 1824 hasta el 2 de enero de 1828; y la segunda desde el 4 de enero de 1831 hasta que murió el 13 de noviembre de 1835. De la primera etapa se desconoce si empleó alguna marca. En cambio, durante la segunda utilizó siempre la misma, que consiste en la inicial del nombre dentro de casetón triangular en la primera línea; y su primer apellido completo en la segunda, inscrito en un rectángulo.



Una vez muerto Antonio Benito, el Ayuntamiento de Segovia suspendió el nombramiento de marcador de plata, no volviendo a elegir a persona alguna para que desempeñara tal cargo.

Salvo raras excepciones, los marcadores segovianos de los siglos XVIII y XIX emplearon la misma marca personal, tanto si actuaban como marcador, como si lo hacían en calidad de artífice. Entre los casos excepcionales, se encuentra José Martínez del Valle, que como artífice utilizó dos variantes diferentes; pero, como marcador siempre utilizó la misma. Por otra parte, las marcas personales de Baltasar y José de Nájera deben corresponder tan sólo a las de marcador, pues no hay obras ejecutadas por ellos que lleven su marca personal, por lo que pensamos que únicamente hicieron uso de su marca cuando contrastaban las obras de otros plateros.

Escribanías de plata en la Región de Murcia*

JAVIER NADAL INIESTA
Universidad de Murcia

La plata desde siempre se ha utilizado como signo de riqueza y de distinción social, por lo que este preciado metal, junto al oro, fue elegido con frecuencia a la hora de realizar toda clase de objetos, incluso para aquéllos que podían tener una funcionalidad previamente establecida, como recipientes, utensilios de cocina o herramientas de trabajo, pero que al ser ejecutados en plata adquieren una función de ostentación, lujo y representación. Por ello, la nobleza, la burguesía o toda aquella persona que pretendía equipararse a estos grupos iban acaparando objetos de metales nobles como requisito imprescindible a la hora de alcanzar un estatus social determinado.

Este interés por poseer objetos valiosos también se hace extensible a los organismos oficiales, como diputaciones, ayuntamientos o tribunales de justicia, ya que las ricas piezas de platería pueden servir como signo de su autoridad y prestigio, como elementos significativos de su rango institucional. Por igual razón se hicieron con estos objetos otras entidades públicas, como las universidades, incluso de carácter social, como los casinos. Ni más ni menos, toda institución con necesidad de manifestar una preeminencia y distinción recurrió a la adquisición de

* Esta investigación no habría sido posible sin la colaboración de las distintas instituciones que cuentan con las piezas de platería estudiadas. Muy especialmente quiero agradecer su colaboración a D. Aurelio Martínez (Comunidad Autónoma de Murcia), D. Miguel Marín (Casino de Murcia) y D^a. M^a Ángeles Gutiérrez (Directora del Museo de Bellas Artes de Murcia). Asimismo, reconocer los inestimables consejos de D. Jesús Rivas Carmona y D. Manuel Pérez Sánchez.

tal clase de obra, como una de las formas más adecuadas de mostrar y hacer notorio su propio significado en la sociedad.

Gracias al empeño de estas instituciones por tener un patrimonio de platería, han llegado hasta la actualidad un buen número de estas piezas, entre ellas las escribanías, que por ser objetos característicos de mesas de despachos o de salones de juntas se hacen particularmente importantes y representativas, mostrándose en los recintos del poder, del gobierno o de la administración, o sea en los escenarios en los que más se precisaba de un aparato para reflejar la autoridad o rango.

La Región de Murcia puede servir como ejemplo de lo que representan estas platerías civiles y las funciones que desempeñaron. Precisamente, todavía hoy en día se conservan varias de esas características escribanías de plata, algunas de ellas pertenecientes al siglo XIX, un periodo importante para el abastecimiento de las instituciones, como la antigua Diputación Provincial, aunque otras datan de principios del XX, incluso más tarde en ciertos casos menos significativos. Todas estas escribanías conocidas fueron realizadas fuera de Murcia, en Madrid, Barcelona o París, o sea en abastecedores fundamentales de la platería decimonónica, lo que indica que las piezas se adquirieron por la vía del comercio, bien a través de tiendas o de representantes.

El repertorio de escribanías conservadas en la actualidad resulta muy interesante y representativo, aunque lógicamente se han perdido piezas de esta clase. Los archivos, no obstante dejan constancia de la existencia de obras desaparecidas¹, incluso se tienen noticias de escribanías en el siglo XVIII. Así, se sabe que para 1795 se había hecho por el platero Antonio Gonzalvo, uno de los más reputados de entonces en Murcia y fiel contraste², una escribanía para “el servicio de la Mesa del señor Juez Presidente en esta Sala Consistorial” de la ciudad, compuesta de tintero y salvadera. En ella se utilizaron 23 onzas de plata procedentes de unos viejos cubiertos y cabos de cuchillos que “pertenecían al paso del mayordomo de la ciudad Don Mateo de Cevallos”³.

En fin, el repertorio de escribanías que todavía hay en la Región de Murcia incluyen las de la Comunidad Autónoma, Museo de Bellas Artes y el Casino de la capital. Las dos primeras del siglo XIX y la última de comienzos del siglo XX. En

1 En La Unión, en un inventario de 1925 aparecen dos escribanías de cristal que podrían llevar algo de plata que se encontraban en la Secretaría y en la Alcaldía, y otra escribanía de metal en el Salón de Sesiones (Archivo Municipal de La Unión, exp. 1.4.4-1). Agradezco al archivero de esta localidad, Fco. J. Ródenas Rozas que me haya facilitado este documento.

2 Antonio Gonzalvo Llaudens fue un platero valenciano, nacido en Játiva, que a finales del siglo XVIII llega a Murcia gracias a la familia de plateros Esbri. Fue fiel contraste marcador de oro y plata desde 1785 a 1797 y desde este puesto realizará diferentes obras para el Ayuntamiento. Sobre este platero ver F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1999, pp. 135 y ss. y C. TORRES-FONTES SUÁREZ, “El fiel contraste y marcador de oro y plata en Murcia en el siglo XVIII”, *Estudios de Platería. San Eloy* 2002. Murcia, 2002, pp. 464 y ss.

3 A.M.Mu. Acta Capitular de 18 de abril de 1795, ff. 80-81.

Cartagena, además, existen dos escribanías del siglo XIX en el Hospital de la Caridad.

ESCRIBANÍA DE LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE MURCIA

A mediados del siglo XIX, la entonces Diputación Provincial de Murcia adquiere una escribanía de plata procedente de taller madrileño, más concretamente de Juan Sellán, tal y como se deduce claramente del marcaje albergado en la reverso de la pieza, donde aparecen las marcas de la villa y corte sobre el año 54, a ambos lados de la propia del platero J SELLAN.



LÁMINA 1. *Escribanía de la Comunidad Autónoma de Murcia, antigua Diputación Provincial.*

Juan Sellán se formó como platero en la prestigiosa Real Fábrica Martínez de la capital española y seguirá sus modelos hasta finales de la década de los 50 y a partir de entonces se decanta por un estilo más romántico y neogótico. Entre sus obras más interesantes destaca precisamente la escribanía del Gobierno Civil de Madrid, realizada en 1856, dos años después de la cifra marcada en la pieza murciana, y también es obra importante la custodia de Leganés, donada por la Princesa de Asturias en 1869⁴. En la propia ciudad de Murcia se conocen otras obras de este platero, además de la escribanía que se estudia. Este es el caso de un juego de altar realizado a mediados del siglo XIX y que está compuesto por un cáliz, una campanilla, una cucharilla, una patena, un portaviático y unas vinajeras con su salvadera, todo ello perteneciente a la parroquia de San Pedro⁵.

La escribanía de la antigua Diputación, hoy propiedad de la Comunidad Autónoma, tiene bandeja rectangular, de perfil mixtilíneo, con un enrejado mediante figuras geométricas y vegetales en el zócalo, que se levanta sobre cuatro garras aladas. Sobre esta bandeja y en las esquinas se colocan los tinteros y salvaderas, sujetos a modelo neoclásico de pie circular y cuerpo cilíndrico liso con mascarones femeninos a modo de asas; su tapa agallonada se remata con una argolla a manera de motivos vegetales. En el centro de la escribanía hay un templete redondo de apariencia neogótica con haces de columnas, sobre las que se elevan arcos apuntados polilobulados, que sirven de base a la cubierta, donde va colocada una Minerva en contraposto, portando lanza y tocada con el característico casco.

Este modelo es propio de la Real Fábrica de Martínez, como acredita el ejemplo de Patrimonio Nacional, y será utilizado por diferentes plateros, como el propio Juan Sellán, pues según lo dicho se formó en dicha fábrica y conocía bien ese modelo. Esta escribanía de Murcia confirma así dicha dependencia⁶.

ESCRIBANÍA DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE MURCIA

En el Museo de Bellas Artes de la capital murciana se guarda parte de una escribanía realizada en plata en el siglo XIX. El marcaje de la pieza no ofrece ninguna duda a la hora de conocer tanto el autor como la procedencia de la pieza. En el reverso de la bandeja aparecen tres marcas, la primera de ellas es circular con la efigie de un gallo en su interior, utilizada como marca en la ciudad de Barcelona

4 Sobre la figura de Sellán ver F. A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 387 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" en A. BONET CORREA (Coor.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, 1994, pp. 153-154.

5 J.A. MELGARES GUERRERO, "Ficha Juego de Altar" en F. TOMÁS MOMPÓ (Coor.), *Fuentes de Nuestra Cultura "Memoriale Domini". La Eucaristía, memorial del Señor, en el arte*. Murcia, 1993, p. 71.

6 Un modelo casi idéntico a éste pertenece a la colección del Patrimonio Nacional y fue realizado por la Real Fábrica Martínez en 1840. Para saber más de esta pieza y su secuela, incluida la dependencia de Sellán, ver F. A. MARTÍN, *Catálogo de la...*, ob. cit., pp. 265.



LÁMINA 2. *Escribanía Museo de Bellas Artes. Murcia*

durante ese siglo XIX. Esta procedencia catalana se ve refrendada con otra de las marcas, donde aparece la inscripción BARNA, acrónimo de la ciudad catalana. Entre estos dos punzones se ubica el de la autoría: H^o/CARRERAS, perteneciente a la importante familia de plateros catalanes que comienza con Francisco Carreras y Matas a finales del siglo XVIII y va a conocer su esplendor durante el siglo posterior. El más relevante de la familia Carreras fue Francisco de Asís Carreras, que en 1845 llegó a ser platero de Cámara⁷. Sus hijos crearán el taller o compañía “Hijos de Francisco de A. Carreras”, al que hay que adjudicar la escribanía de Murcia, en conformidad con la marca señalada.

La procedencia catalana de esta pieza no es casual, ya que el comercio de piezas fabricadas en Cataluña se hizo normal por estas tierras. Esta escribanía, en

7 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 155. Más sobre esta familia en S. ALCOLEA GIL, “L’Orfebrería barcelonina del segle XIX”. *D’Art* n° 6-7. Barcelona, 1981. Pág. 153 y P. VÉLEZ, *Masriera jewellery. 200 years of history*. Barcelona, 1999, p. 136 y ss. Una de las obras más importantes de este taller es el grupo de la Huida a Egipto con modelo del escultor E. Pagés, que fue regalado al Papa Pío IX (S. ALCOLEA GIL, “Las obras de orfebrería española como conjunción de iniciativas creadoras: arquitectos, escultores y pintores, diseñadores o colaboradores en su realización (siglos XVI-XIX)”, *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*. Actas IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza, 1984, p. 19.

realidad, no es la única de tal origen que se conserva en Murcia, ya que a continuación se tratará el caso de la escribanía del Casino de la propia capital, también procedente de allí y, es más, del mismo taller de los Carreras.

En cuanto a la pieza en sí, sólo se conserva la bandeja. En ella, no obstante, se advierten los lugares que en los extremos ocuparían la salvadera y el tintero respectivamente, que quedan marcados por dos clavos, alrededor de los cuales unas huellas circulares delatan la forma de su base. El centro de la pieza se reservaba para una pequeña campanilla.

La bandeja responde a una disposición romboidal, aunque los ángulos del eje menor aparecen configurados por sendas veneras vueltas hacia arriba y que, ciertamente, constituyen uno de los principales motivos del adorno de la pieza, así remetidos en la propia estructura. Además, es importante la decoración en el perfilamiento de los bordes, llegando incluso a formar el soporte de asiento. Se juega con un follaje aristado con pequeñas hojas, todo ello de sinuosos ritmos curvos y contracurvos. También una especie de pequeños pámpanos de vides cercan el resalte central destinado a la campanilla y enlazan al mismo tiempo las dos veneras comentadas. Por todo ello, es una obra cuyo estilo denota una evocación neobarroca, frecuente en la platería decimonónica, y de fechas avanzadas, de mediados de siglo y más allá. Su modelo parece evocar creaciones del siglo XVIII y resulta muy satisfactorio en el bello contraste de superficies lisas y zonas decoradas, que a su vez destacan por su técnica.

ESCRIBANÍA DEL CASINO DE MURCIA

La fundación del Casino de Murcia se remonta a 1847, aunque el edificio se fue construyendo en el último tercio de ese siglo y no se concluyó hasta comienzos del XX. Por entonces debió adquirirse la escribanía, o sea coincidiendo con la última fase de obras y amueblamiento⁸.

El marcaje de esta pieza revela claramente su origen catalán, al igual que la pieza anteriormente tratada. En la parte posterior de la bandeja se observan tres marcas claramente reconocibles. La primera de ellas, H/CARRERAS corresponde a la autoría de la pieza, que esta ocasión como sucede en la escribanía del Museo de Bellas Artes pertenece al taller catalán de la familia Carreras y, específicamente, al de los Hijos de Francisco de Asís Carreras. La segunda marca lleva un escudo oval coronado y laureado de la ciudad de Barcelona y la tercera pertenece al fiel contraste ROVIRA.

8 Sobre la historia del Casino de Murcia ver D. NICOLÁS GÓMEZ, *Arquitectura y arquitectos del siglo XIX en Murcia*, Murcia 1993, A. VERA BOTÍ, *El Casino*. Murcia, 1998 y J. GUIRAO LÓPEZ DE NAVAS, *El Casino de Murcia, 1847-1994: su historia, su significación socio-cultural y turística en la vida murciana, todos los presidentes desde su fundación*. Murcia, 1999. Será precisamente este autor el que da referencia de esta pieza por primera vez con una escueta descripción en la página 121 de dicho libro.



LAMINA 3. *Escribanía del Casino de Murcia.*

Pero, a pesar de tener un origen similar, la escribanía del Casino resulta muy distinta estilísticamente de la bandeja que se conserva en el Museo. Es una pieza propia del eclecticismo de comienzos del siglo XX, caracterizándose sobre todo por su severidad formal y rigor geométrico, aunque de elegante concepción. Solo ciertos detalles ornamentales, de aires historicistas, se superponen a las limpias superficies de la obra.

La escribanía está compuesta por una plataforma rectangular de perfiles biselados, sobre cuatro patas que continúan la inclinación del bisel. En uno de los lados mayores se acopla un receptáculo para plumas, simulando un rollo semiextendido, destacando sus extremos con bolas y unas cenefas con puntas de diamante. En la pendiente del zócalo se sitúan motivos resaltados en relieve, dos mayores y dos menores, semejantes a cetros, incluyendo los de los frentes principales espejos redondos con el borde perlado, uno de ellos con el escudo del Casino de Murcia grabado.

Sobre esta base se ubican la salvadera y el tintero, centrando una campanilla en sobre un pequeño pedestal circular, a modo de basa. La campanilla mantiene el estilo sobrio del conjunto y es rematada por una bola. Los recipientes usados como salvadera y tintero son de pie redondo y forma de taza con cubierta, que corona una bellota.

ESCRIBANÍAS DEL HOSPITAL DE LA CARIDAD DE CARTAGENA

Aunque ya en el siglo XVIII se constata la presencia de producciones francesas en la Región de Murcia⁹, las obras de este origen adquieren particular significación en la centuria siguiente, existiendo de entonces un buen número de piezas de platería elaboradas en Francia, como bien acreditan sus marcas, sobre todo piezas religiosas, aunque también se conocen las civiles. Obviamente, el comercio pudo ser una de las vías de esta arribada. Fruto de dicha importación son las dos escribanías que se conservan en el Hospital de la Caridad de Cartagena, ya que será precisamente el puerto de Cartagena una de las puertas de acceso del comercio con Francia o Italia.



LÁMINA 4. *Escribanía mayor del Hospital de la Caridad. Cartagena (Murcia). (Foto Ángel Martínez)*

⁹ Ejemplo de esta importación de piezas francesas, sobre todo parisinas, se ratifica en los inventarios de los testamentos y dotes nupciales del siglo XVIII. Como muestra de ello, en la cesión de bienes realizada en Murcia por Doña María Luisa Bienbengud Arce Cueva y Guevara, noble de la ciudad, de un reloj con 41 diamantes valorado en más de 1500 reales de vellón en 1717 y de origen parisino (AHPM Leg. 3288 de López Duro 1717, ff. 118 y ss.).



LÁMINA 5. *Escribanía menor del Hospital de la Caridad. Cartagena (Murcia).* (Foto Ángel Martínez)

El origen francés de ambas piezas queda patente en la marca de la parte posterior de la bandeja donde aparece la cabeza de Mercurio de perfil, característica de las producciones de esa procedencia, figurando en obras de realización avanzada dentro del siglo XIX¹⁰. En efecto, la cronología de las escribanías se puede situar en la segunda mitad de esa centuria, rondando incluso los inicios del último cuarto. Hipótesis que se ve corroborada con los ejemplos de escribanías francesas con la misma marca existentes en diferentes museos españoles como el Museo Arqueológico de Madrid o el Museo Municipal de Antequera¹¹.

10 Piezas francesas con la marca de Mercurio se conocen en muy distintos lugares. Entre ellas puede citarse el copón de la Catedral Primada de Santo Domingo (J.M. CRUZ VALDOVINOS y A. ESCALERA UREÑA, *La Platería de la Catedral de Santo Domingo, Primada de América*, Madrid, 1993, p. 196).

11 En Museo Arqueológico Nacional de Madrid se exhiben varias escribanías de origen francés que como única marca tiene una cabeza de Mercurio de perfil izquierdo en contorno hexagonal (J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de Platería*, Madrid, 1982, pp. 264-266). Asimismo, en el Museo Municipal de Antequera hay una escribanía con gran parecido a la escribanía pequeña del Hospital de la Caridad de Cartagena (R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, "Museo Municipal de Antequera. Catálogo de la Platería", *Revista de Estudios Antequeranos*, 2. Antequera, 1993, pp. 255-256 y 322).

La escribanía de mayor tamaño se compone de una tabla ovalada sobre un zócalo calado con motivos vegetales y pequeños espejos con guirnaldas en la parte inferior, todo ello sobre cuatro patas animales. En el centro del zócalo hay colocado una cartela ovalada con inscripción, circunscrita por motivos envolutados. Sobre la bandeja se ubican el tintero y la salvadera en los extremos. Son dos recipientes circulares con forma de copa, incluyendo pequeñas incisiones de temas geométricos a modo de decoración. Como tirador tiene una pequeña águila. El centro de la bandeja se reserva a un promontorio en forma de roca con dos niños alados, uno recostado alzando una copa y el otro de pie con la mano levantada. De ellos arranca un vástago que sirve de asiento a la campanilla. Esta campanilla se enriquece con una decoración incisa, que abarca en el centro el escudo de la Virgen de la Caridad, advocación que da nombre a este hospital. Como mango de la campanilla hay un pequeño angelote. Completa el conjunto una estructura calada de diseño curvilíneo, destinada a servir de asiento a una pluma, también de plata.

La segunda escribanía conservada en el Hospital es de menor tamaño y responde prácticamente al mismo modelo anteriormente analizado compuesto de bandeja, tintero, salvadera y campanilla. La bandeja, en este caso, es ovalada de forma mixtilínea, con rehundidos y abundante decoración vegetal y geométrica mediante incisiones en la plata, sobre cuatro patas en forma de hojas. Salvadera y tintero tienen un pie de planta circular y cilíndrica la copa, todo ello, junto a la tapa, decorado nuevamente con motivos geométricos y vegetales pero en relieve. Como tirador de la tapa hay colocada un busto de mujer de apariencia neoclásica. En el centro de la bandeja se alza la figura de un sátiro, de una altura superior a los recipientes, y sobre su cabeza monta el pedestal para depositar la campanilla. Esta tiene decorada la campana mediante incisiones y como astil la figura de una pequeña ménade.

En definitiva, tanto una como otra responden a modelos característicos de las escribanías francesas de su época, modelos de aparato y efecto de riqueza decorativa, en los que las esculturas y las pequeñas figuras desempeñan un importante papel, todo ello propio de las tendencias historicistas de tradición romántica y dentro de una ejecución industrializada, pero que manifiesta una cuidada y digna presentación.

La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglo XIX). El declive de un tesoro

M^a DEL MAR NICOLÁS MARTÍNEZ
M^a DEL ROSARIO TORRES FERNÁNDEZ
Universidad de Almería

Como aportación al Proyecto de Investigación *Artes Decorativas, Suntuarias y Efímeras de las Catedrales Españolas*¹, hemos desarrollado a lo largo de los tres últimos años una búsqueda sistemática de todos aquellos datos documentales referentes a la platería y a los plateros activos en la catedral de Almería a lo largo de su historia. Fruto de estas investigaciones han sido sendos artículos publicados en los dos volúmenes previos a éste de *Estudios de Platería*², en los cuales se han visto las fases comprendidas entre los siglos XV al XVIII. En el presente trabajo, elaborado a partir de los datos registrados en las *Actas* de las reuniones del Cabildo y en diversas noticias halladas en la sección de *Documentos Varios*, entre los que se encuentra el inventario de 1890 —el único de los de su género redactados en esta centuria que hemos podido consultar—, abordamos la problemática de la platería en la sede almeriense durante el siglo XIX, periodo prácticamente inédito en lo

1 Este proyecto formó parte del coordinado *El comportamiento de las Catedrales Españolas en el Barroco* (BHA 2000-0192-CO8-07), finalizado en el año 2003.

2 NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a del Mar. TORRES FERNÁNDEZ, M^a del Rosario. “La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)”, *Estudios de Platería*, Murcia, 2002, pp. 283-311. TORRES FERNÁNDEZ, M^a DEL Rosario. NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a del Mar. “La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos. Siglo XVIII”, *Estudios de Platería*, Murcia, 2003, pp. 595-619.

que a estudios de orfebrería se refiere y, por otra parte, desolador en relación a las etapas previas, debido a la conjunción de una serie de factores que acabarían repercutiendo de forma inexorable sobre un tesoro catedralicio laboriosamente construido desde finales del siglo XV.

La conclusión de las obras del claustro, en 1797, supuso el fin del proceso constructivo de la catedral de Almería iniciado en 1525. A partir de este momento sólo se llevarían a cabo pequeñas obras tendentes a la conservación del inmueble, excluyéndose puntuales actuaciones que en ningún modo afectaron al edificio heredado, como fue, por ejemplo, la apertura en 1866 de una puerta en el muro occidental de la fortaleza destinada al acceso a las dependencias del provisorato y al archivo general eclesiástico, obra del arquitecto Joaquín Cabrera. Intervenciones de mayor empeño —afortunadamente fallidas por las repercusiones negativas que hubiesen tenido en el conjunto—, caso del proyecto, en tiempos del obispo don Anacleto Meoro y Sánchez (1848-1864), de apertura de capillas en el costado norte de la iglesia, se vieron abortadas por la falta de fondos de la fábrica mayor, causa ésta también de la irrelevancia de otras actuaciones artísticas llevadas a cabo durante el siglo XIX en esta catedral por lo que se refiere al incremento de su dotación mobiliar y de su ajuar litúrgico.

Aunque la precariedad económica de la mitra almeriense fue un mal endémico desde su erección, en el siglo que nos ocupa la situación hay que considerarla calamitosa, sufriendo graves apuros tanto la mesa capitular —imposibilitada muchas veces para efectuar el abono de las nóminas de los ministros al servicio de la iglesia—³ como la fábrica mayor, casi siempre en bancarrota e incapaz, por ello, de comprometerse en cualquier pago que afectara a su campo y que se saliese de lo estrictamente imprescindible. A esta circunstancia también contribuyó la dificultad para el cobro de los diezmos a los señores territoriales, recrudeciéndose con ello viejos pleitos entablados en el pasado y que se mantendrán hasta la abolición de esta contribución económica, y otros aspectos tales como la revisión a la baja, o, en su caso, la desaparición, de las *memorias*, cuyos bienes habían venido aportando fondos para el digno desarrollo del culto. A las dificultades internas de la iglesia de Almería hay que unir el impacto de otros factores externos —la invasión francesa, la presión de la política central en continua demanda de ayudas económicas para diversas empresas y las sucesivas desamortizaciones— que habrían de confluir negativamente en el normal desarrollo de la institución y, sobre todo, en su tesoro, que, entendido muchas veces como algo “superfluo” y “prescindible”, fue motivo a lo largo del siglo de varios expolios y forzados depósitos, lo que unido a la lógica consunción redujo el histórico acervo de la plata de esta iglesia hasta un extremo de imposible recuperación y cuyos efectos aún se dejan sentir en la actualidad.

3 Sirva de ejemplo, entre otras muchas, la cita en el cabildo de 17 de noviembre de 1818, donde se registra el estado de “apuro” en que se halla la mesa capitular a causa de las malas cosechas de aquel año. Véase: A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 60, fol. 124r.

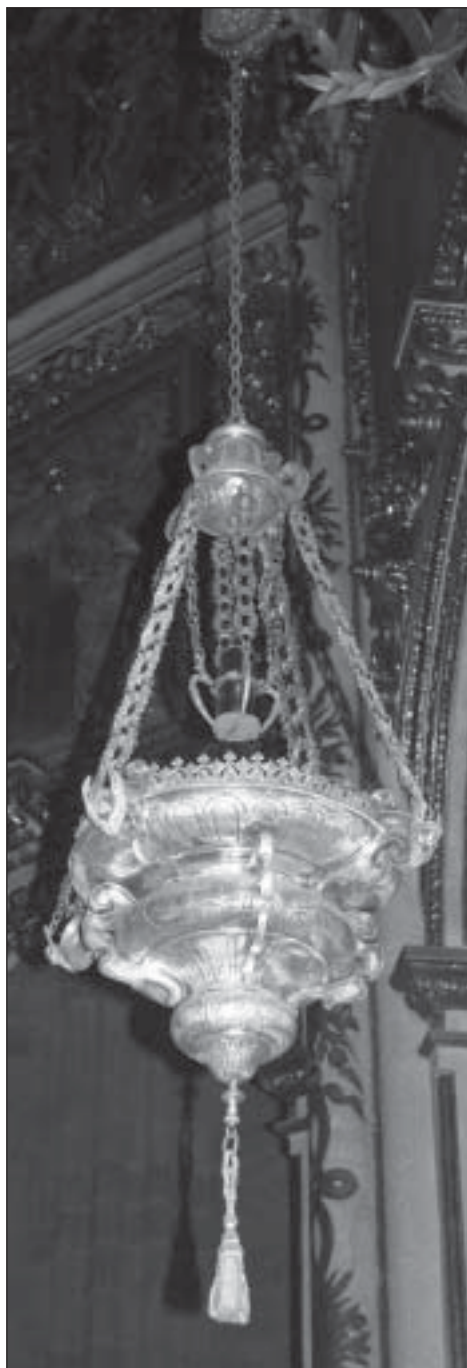


LÁMINA 1. Lámpara de la Capilla Mayor. Catedral de Almería. 1802-1803. Rafael Aguilar y Cueto.

LA PROBLEMÁTICA DE LA PLATERÍA DE LA CATEDRAL ALMERIENSE DURANTE EL SIGLO XIX

Pese a todo, en los primeros años del siglo XIX se pudo mantener la tónica de la centuria anterior, como indica cierta continuidad en la contratación de obras de plata y en los nombres de los artífices encargados de ellas, todos los cuales venían trabajando para la catedral desde finales del siglo XVIII. Este es el caso del platero cordobés Rafael Aguilar y Cueto a quién el cabildo encomendó la fabricación en 1802 de una lámpara de plata para la capilla mayor de la iglesia, ampliando el encargo al año siguiente con una segunda de igual metal e idénticas características que la primera. La colocación de estas lámparas, las mismas que hoy sirven en el presbiterio (lám. 1), se resolvió mediante unos soportes en forma de cartelas cuyo diseño, al igual que el de las cadenas de las que penden, son obras del pintor almeriense Luis José Burruezo, tal y como consta del acta de los cabildos de 17 y 24 de marzo de 1804⁴. A este propósito, el artista presentó a la consideración de los señores capitulares dos dibujos, uno correspondiente a unos ángeles portantes y otro relativo a las ya citadas cartelas, ideadas para ser fabricadas exclusivamente en hierro dorado⁵. Los canónigos se inclinarían por esta última solución al considerarla más sencilla y económicamente más factible, aunque se hubo de variar algo el diseño original ante la dificultad manifiesta de realizarlas sólo en metal, por lo que fue necesario adherirles molduras de madera, igualmente doradas, que aumentarían el lucimiento de las piezas⁶. Merece un comentario el dibujo del soporte rechazado en forma de ángel portante (lám. 2)⁷, fechado el 9 de mayo de 1803, que conocemos gracias a don Manuel Muñoz Clares, quién lo encontró en una colección particular de la ciudad de Lorca (Murcia)⁸. De acuerdo con lo expresado en la

4 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 54, fol. 152r, también, fol. 185r.

5 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 54, fol. 185r. Cabildo de 24 de marzo de 1804.

6 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 54, fol. 194r. Cabildo de 12 de junio de 1804.

7 En la leyenda que acompaña el diseño de Luis José Burruezo reza lo siguiente: "Ilmo. Sr. Estos ángeles que han de sostener las Lámparas serán de estatura natural, sus vestidos después de dorados se pintarán de alegres cambiantes, estofados e imitando a Tela de Oro bordada; sus petos serán dorados gravando en ellos varios relieves de buen gusto: las alas serán igualmente doradas y estofadas, imitando sus plumas con la mejor propiedad: sus carnes pulimentadas y de hermosa encarnación: su postura será volante como se demuestra en el Diseño y el perno o pernos en que se hayan de sostener no se han de ver en parte alguna, pues con la vanda y acción del cuerpo se cubrirán por todas partes. En la mano suelta en que aparece asida la vanda podrá ponerse en su lugar un ramo de asusenas, símbolo del misterio titular de la Yglesia. La situación local de estos Mansebos será en tal columna que media a los dos primeros Arcos de la Capilla mayor de cuya acción y movimiento que se les dará al colocarlos quedará la Lámpara en el intermedio del obtusángulo que forman la varanda del Presviterio y la Pilastra, de suerte que su perpendicular será a espaldas de las sillas, en cuyo sitio nada estorban, quedando abanzadas delante de la línea del Tabernáculo en donde tendrán de todas partes un regular objeto, salvo otro de mejor parecer. Almería, 9 de mayo de 1803. Luis Joseph Burruezo (rubricado)".

8 Agradecemos muy sinceramente a D. Manuel Muñoz Clares que nos haya facilitado el conocimiento del citado dibujo y su gran generosidad permitiéndonos su publicación.



LÁMINA 2. *Diseño de Luis José Burruezo. 1803. Detalle.*

leyenda que acompaña al dibujo, hubiesen sido dos tallas en madera dorada y estofada, de tamaño natural, con la forma de dos ángeles en postura volante, pendiendo de una de sus manos la lámpara de plata y portando en la otra una cinta o un ramo de azucenas, emblema de esta iglesia catedral.

Por lo demás, otro encargo de cierta importancia hecho a Rafael Aguilar fue el de tres ánforas para los santos óleos (lám. 3) y una cruz de plata lisa para la parroquia del Sagrario, piezas que fueron entregadas en agosto de 1804, según refleja el acta del cabildo de 21 de ese mes y año, dándose como parte del pago de las mismas otras tres ánforas viejas que habían estado hasta entonces al servicio de la iglesia. Hay que señalar que Luis Burruezo declaraba en un Memorial haber hecho dos diseños “...para las ánforas de los óleos...”, aunque cabe la duda si se utilizaron, o no, por parte del platero cordobés en la fabricación de las vasijas anteriormente citadas⁹.

La invasión francesa y sus consecuencias para la nación introdujeron la primera causa de expolio del tesoro catedralicio almeriense. La Real Orden de la Supre-

⁹ A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 54, fol. 225r. Libro 54, fol. 196v. Cabildo de 19 de junio de 1804.

ma Junta Central, de fecha 4 de abril de 1809, por la que se comunicaba a los arzobispos y obispos del reino se dispusiese lo conveniente para que todas las alhajas de plata de las iglesias que no fuesen absolutamente necesarias para el culto se recogiesen y remitiesen a Sevilla "...con el fin justo y religioso de evitar o disminuir el saqueo de ellas, y las atrocidades sacrílegas que se comenten por las tropas Francesas, y también con el objeto de que su valor sirva a los gastos del Estado..."¹⁰, fue recibida por el cabildo el 28 de abril de 1809, el cual, en cumplimiento de la orden, entregó una serie de objetos cuya relación queda reflejada en el registro capitular de 16 de mayo de ese mismo año, y que, según la descripción presentada por el deán y el tesorero, fueron seis cálices de plata con sus patenas, una custodia también de plata, dos bandejas, una fuente, dos candelabros, un resplandor sobredorado, las seis varas del palio y el pectoral del obispo don fray Gaspar de Molina y Rocha (1741-1760), haciendo constar expresamente que lo reducido del lote se debía a la notoria pobreza de esta iglesia y al hecho de haber dado el sobrante de su plata en el año de 1794¹¹. De este conjunto se extraería finalmente la enumerada custodia de plata, que en atención a su "hechura antigua" fue solicitada por el padre guardián del convento de San Francisco de esta ciudad a cambio de otra más sencilla, subsanando la diferencia de peso entre ambas con otros objetos de plata aportados por aquel convento. Igualmente, se retiró del lote el pectoral del obispo Molina y Rocha por considerar el cabildo que tenía "...su principal valor en la hechura, pues por lo demás no es de mayor importancia..." compensando su peso con el de otras alhajas del tesoro¹².

Las expectativas no alcanzadas por la Suprema Junta Central en la consecución de fondos obtenidos a través del cauce abierto por el anterior decreto, forzaron la promulgación de una segunda Real Orden, de fecha 17 de diciembre de 1809, en la que insistiendo sobre los mismos argumentos exigía nuevas entregas a las iglesias de alhajas de plata y oro labrado para con ellas acuñar moneda destinada a asistir a los gastos del Estado. Esta Real Orden llegaría al cabildo almeriense en febrero de 1810, tratándose sobre el asunto en la sesión capitular celebrada el 20 de dicho mes y en la que se tomó el acuerdo de que "... respetando las alhajas necesarias para el Divino culto, entréguese las restantes, amartillándolas y deshaciendo las formas que tenían cual eran correspondientes al Sagrado uso para que estaban destinadas..."¹³, aunque en este caso se desconoce el listado de las mismas. La conclusión

10 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 57, fols. 76r y ss.

11 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 57, fol. 83v. También, véase: *Real Cédula de S.M. y Señores del Consejo*. Sevilla, Imprenta Real, 1809.

12 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 57, fol. 88v. Cabildo de 16 de mayo de 1809. También, fol. 99v. Cabildo de 9 de junio de 1809.

13 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 57, fol. 192v. En esta cita no se incluye la relación de piezas de plata entonces entregadas, como tampoco nos consta que se haya conservado el inventario mandado hacer el 5 de abril de 1823, respecto al que se pide expresamente queden reflejadas las piezas antedichas, por lo que resulta imposible enumerarlas. Véase: Libro 61, fol. 94v.



LÁMINA 3. *Ánfora. 1804. Rafael Aguilar y Cueto.*

de esta triste historia para el tesoro de la catedral de Almería no está exenta de una cierta ironía, pues, cuando años más tarde, en noviembre de 1815, se recibió en el cabildo catedralicio un oficio del Ayuntamiento de la ciudad recabando la información pertinente a fin de que el embajador español pudiese reclamar en la corte de París las piezas saqueadas por los franceses en la guerra de Independencia, la respuesta de los capitulares no pudo ser más clara en el sentido de que las tropas invasoras no habían extraído alhaja alguna de esta iglesia. En efecto, cuando el ejército francés entró por primera vez en Almería, el 15 de marzo de 1810, una parte notable de las joyas del tesoro de la catedral ya habían sido entregadas a la Suprema Junta Central, con lo que esta primera desmembración del tesoro se debió a la intervención de los que pretendían “protegerlas” del saqueo, y no a la de aquellos considerados como los saqueadores.

Superada esta primera crisis se inicia una larga etapa de atonía por lo que se refiere a la historia de la platería catedralicia, de modo que las únicas noticias recogidas sobre esta actividad artística aluden a trabajos de limpieza, a arreglos de

determinadas piezas antiguas y a poco más. Pero parece que la desgracia quiso cebarse sobre el cada vez más reducido acervo de plata, registrando los documentos consultados diversos robos, algunos de ellos importantes, como el que refleja el acta capitular de 15 de enero de 1828, resultado del cual fue la pérdida de un juego de vinajeras y una cucharilla de plata del Sagrario, además de otro juego de vinajeras con su platillo, un portapaz, varias bandejas, un jarro —posiblemente compañero del magnífico de pico del Seiscientos que aún se conserva— y, especialmente, los candelabros del altar mayor que, aunque no se especifica, debió ser el hermoso juego que, completado por los labrados a principios del siglo XVIII por el platero Lucas González Rodríguez, había venido sirviendo más de un siglo en el presbiterio¹⁴. También, en las penurias económicas sufridas por la institución eclesiástica almeriense, especialmente agudas durante la segunda y tercera décadas del siglo, puede encontrarse la explicación a la situación que llevó, a veces, a prescindir en las tareas de limpieza del concurso de los artífices plateros, sustituidos por personal adscrito al servicio de la catedral, tal es el caso de Andrés de Sierra y Francisco Gaspar Puente, acólitos de sacristía, que en ocasiones recibieron compensaciones económicas por estos trabajos¹⁵.

Una tercera entrega de objetos de plata al gobierno de la nación tuvo lugar como consecuencia del decreto promulgado en Sevilla, el 21 de mayo de 1823, mediante el cual se obligaba una vez más a entregar inmediatamente a la Casa de la Moneda para su acuñación, las alhajas de oro y plata que no fuesen absolutamente necesarias en las iglesias. De acuerdo con ello, el cabildo almeriense se desprendió de un lote compuesto por las piezas que a continuación se reseñan, y cuyo listado se fecha en 18 de junio de 1823; fueron, a saber, dos incensarios, dos atriles, dos cálices, seis hijuelas, seis pares de vinajeras con sus platillos, dos campanillas, un

14 Véase: TORRES FERNÁNDEZ, M^a del Rosario. NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a del Mar. “La platería y los plateros...”, pág. 610. Otras sustracciones fueron registradas en: A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 61, fol. 71 r. Cabildo de 13 de agosto de 1822. Los objetos robados eran dos portapaces y una bandeja de plata. Fol. 100 r. Cabildo de 27 de mayo de 1823. En esta ocasión se trataba de unas vinajeras y su platillo. Libro 63, fol. 1v y 2r. Cabildo de 15 de enero de 1828. Faltan una cucharilla del incienso y un juego de vinajeras del Sagrario, todo ello de plata. El tesorero da cuenta al cabildo de este suceso “...para que se sirviese tomar las más eficaces providencias a fin de evitar tan escandalosos atentados...”.

15 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 58, fol. 128v. Cabildo de 8 de abril de 1813. Libro 58, fol.133v. Cabildo de 30 de abril de 1813. Libro 58, fol.209r. Cabildo de 5 de noviembre de 1813: “...manifestaron haber limpiado treinta y tres piezas de oro y plata de esta Santa Iglesia Catedral, en la que han consumido ciento y quatro reales para ingredientes y treinta días (de trabajo)...”. Libro 58, fol. 291v-292r. Cabildo de 24 de diciembre de 1813: “...Los acólitos de sacristía Puente y Sierra manifestaron haber limpiado los grandes Cetros, los Turíbulos y Navetas grandes, con los ingredientes que quedaron de las limpias de las treinta y tres piezas que anteriormente habían hecho, y suplicaron para la gratificación y que se ampliase algún tanto atendiendo la cortedad y escasez de la que últimamente se le consignó, sin embargo de contenerse en dicha limpia la de la cruz mayor, los ciriales grandes y quatro Lámparas...”. Véase, también, Libro 60, fol 114v. Cabildo de 23 de octubre de 1818. En este registro se refieren al acólito Sierra como músico de la catedral.

jarro, un ostiario sin tapadera, otro de tamaño más pequeño, dos copones sin tapaderas, tres lámparas y la escribanía de la sala capitular, añadiéndose a ello una lámpara procedente del Sagrario, todo ello, naturalmente, de plata¹⁶. En este listado hubo que dar de baja uno de los seis pares de vinajeras, por haber sido robado, y dos lámparas, una para el servicio del altar mayor y otra para la capilla de San Indalecio, o, en su caso, para el Sagrario, merced a un acuerdo llevado a cabo entre las instituciones afectadas y en atención a la absoluta imposibilidad de la fábrica para sustituir los citados objetos por otros de cualquier tipo de metal¹⁷. No es extraño pues que en esta coyuntura el cabildo, al hacer entrega del inventario de las piezas aún en la iglesia y el de las ya cedidas, se quejase amargamente, mediante un oficio a entonces prelado don Antonio Pérez Minayo (1818-1833), que desde la exacción de 1810, aún no había “...podido costearse ninguna obra que hacen notable falta para el decente y preciso culto de dicha Santa Iglesia y Sagrario por carecer de fondos la fábrica mayor...”¹⁸.

Un golpe más habría de recibir el esquilmo acervo de la plata de la catedral de Almería una década después de lo que acabamos de referir. Como consecuencia de la desamortización de Mendizabal el gobierno central se incautó de un nuevo lote de piezas, muy modesto en este caso dado el estado de precariedad en que por aquellas fechas se hallaba el tesoro de la iglesia, que sólo aportó a esta nueva exacción dos cálices, dos pares de vinajeras, dos bandejas y un platillo, cinco candelabros, dos ciriales, dos incensarios completos, una cruz procesional mediana y dos paces pequeñas. Estos objetos, junto con los que enviaron las iglesias parroquiales y los procedentes de los conventos desamortizados del obispado, quedaron constituidos en depósito en el edificio catedralicio hasta tanto se resolviera sobre el destino de los mismos. Tras la clasificación y pesaje de las piezas, parte de ellas fueron devueltas a sus templos de origen, en atención a ser absolutamente imprescindibles para la práctica del culto, y otras entregadas a las autoridades político-militares encargadas de su destino final¹⁹.

Un cambio se detecta a partir de mediados del siglo XIX, debido, sin duda, a un respiro en la economía, aunque, posiblemente, no fue ajena a ello la actuación del obispo don Anacleto Meoro, que a lo largo de su prelatura dio muestras evidentes de preocupación por el estado de su Iglesia. Otro indicio del nuevo ambiente que se vivía es también la creación del cargo de fabriquero, por vez

16 A.C.A., *Documentos Varios* (1503-1911). Caja 4. Pieza 20.

17 Sobre este proceso, véase: A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 61, fol. 94v. Cabildo de 3 de abril de 1823. Libro 61, fol. 94v. Cabildo de 5 de abril de 1823 y Cabildo de 9 de abril de 1823.

18 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 61, fol. 94 v. Cabildo de 5 de abril de 1823.

19 A.C.A., *Documentos Varios* (1503-1811). Caja 4. Pieza 22. Véase, también: *Actas Capitulares*, Libro 65, fol. 213v. Cabildo de 25 de noviembre de 1836. Libro 65, fol. 216r-v. Cabildo de 17 de octubre de 1836. Libro 65, fols. 221v-222r. Cabildo de 10 de noviembre de 1836. Libro 66, fol. 96r. Cabildo de 6 de noviembre de 1837. Libro 66, fols. 97r-98v. Cabildo de 13 de noviembre de 1837. Libro 66, fols. 98v-99r. Cabildo de 20 de noviembre de 1837.

primera en la sede almeriense, que recaería en alguno o algunos de los capitulares, ante "...la necesidad de atender al aseo y limpieza de los ornamentos, vasos sagrados y buen orden en el servicio de la Sacristía ...²⁰ y cuya atención y desvelos sobre el tesoro pronto se harían notar. También, y después de muchos años, se percibe la voluntad de obrar y la existencia de medios para reponer algunos de los objetos perdidos con el fin de devolver al templo el esplendor y la grandeza intrínseca a su condición de catedral. Pero, pese a todo, es evidente que algo había cambiado, pues, bien sea por la dificultad para conseguir plata, por una simple cuestión de ahorro, o, tal vez, por un cambio en las modas, a partir de estos momentos se documenta la adquisición de piezas de alpaca o de bronce, en alternancia con otras en la plata tradicional. Este es el caso de la reposición de los robados candelabros dieciochescos del altar mayor, por otro juego en plata inglesa o alpaca, como consta en el acta capitular de 29 de junio de 1857 donde aparece reflejada la adquisición de "...seis candeleros de cuatro y medio palmos, un crucifijo para el Altar mayor, dos incensarios con sus navetas y dos portapaces...", piezas que fueron traídas de Barcelona, posiblemente adquiridas en la prestigiosa "Casa de Francisco Ysaura", y que costaron 3264 reales de vellón²¹.

En este contexto y a iniciativa del obispo Meoro se llevó a cabo la fabricación de un relicario de plata destinado a exponer a la veneración pública las reliquias de san Indalecio, patrono del templo y de la diócesis, cuyo restos se veneraban en la catedral desde el siglo XVII. En el cabildo de 30 de noviembre de 1860, el obispo participaba a los prebendados su intención de "...colocar el relicario donde se halla en una urna o tabernáculo al pie de la Imagen que se venera en su capilla, en la forma y diseño que acompaña...", añadiendo que si la corporación estaba con-

20 A.C.A. *Actas Capitulares*, Libro 69, fol. 82r. Cabildo de 19 de junio de 1852.

21 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 70, fol.157r-v. Cabildo de 29 de junio de 1857. Este encargo fue costado "...la 3^a parte de ellos, o sea, 1088 reales ha sido satisfecha por un caballero eclesiástico; la otra 3^a por algunos Señores Capitulares y la 3^a restante podrá cubrirse con la manda de 1000 reales dejada a favor de esta Fábrica Mayor por el cura que fue de Turrillas D. Francisco Uroz...". En relación a la donación de este último personajes, véase: A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 70, fols. 36v-37r. Cabildo de 24 de julio de 1857: "...Se leyó un oficio del Sr. Obispo...dándole (al cabildo) conocimiento de un legado de mil reales dejado a su fallecimiento por D. Francisco Uroz, cura que fue de Turrillas, para invertirlos en alhajas y ropa correspondientes al culto divino de esta Santa Iglesia Catedral; ... lo participa S.S.I. a este Cabildo para que se designe la alhaja u ornamento que más falta haga...con este motivo se tuvo presente lo resuelto en el ordinario de 20 de junio último, en que tratándose del motivo de cubrir el importe de la alhajas de alpaca que por una necesidad imprescindible fue preciso traer de Barcelona para el servicio y ornato del Altar Mayor, entre las cuales se contaban seis candelabros y un crucifijo, se convino y contó para parte del pago...". Libro 72, fol. 78r. Cabildo de 2 de agosto de 1867, *los señores fabriqueros manifestaron... (que) se corrija el defecto que se advierte en la anotación (del inventario) de los candeleros del Altar Mayor, los cuales se dice que son de plata, siendo en realidad de metal dorado*. El juego de candelabros, de estilo neobarroco, sirve actualmente en el presbiterio de la catedral, mientras que el crucifijo se encuentra depositado en el momento de escribir estas líneas en la estancia que precede el cubo oriental de la fortaleza.

forme con la ejecución de la obra, los gastos correrían de su cuenta, en prueba de su devoción al Santo Patrono y a “...sus deseos de que se aumente el culto... (contribuyendo) al embellecimiento del templo²².

Otra muestra más del interés por su iglesia daría el prelado en 1863, cuando comunicó al cabildo mediante un oficio, de fecha 15 de diciembre de ese año, las disposiciones testamentarias que había adoptado para que, a su fallecimiento, pasasen al tesoro catedralicio las piezas componentes del regalo que le había hecho la reina Isabel II, tras su visita a la ciudad de Almería, el 20 de octubre de 1862. El obsequio estaba compuesto por un “...estuche con un cáliz, patena y cucharilla, platillo con binageras y campanilla, todo de plata sobredorada con relieves de mucho mérito...²³. Pocos días transcurrieron hasta hacerse efectiva la dádiva, pues el obispo Meoro falleció el 2 de enero de 1864, comunicando sus albaceas el 15 de dicho mes su disposición a efectuar la entrega de las piezas²⁴. También habla del talante de este personaje el hecho de que, años atrás, en 1855, este prelado hubiese dejado en depósito en la catedral una custodia de plata, sobre cuyo destino se debatiría tras su muerte, determinándose, una vez desestimadas las pretensiones del cura del Sagrario para que sirviera allí, que pasase a la parroquia de Santiago, lo que dice mucho de la precaria dotación con que aún se servía el culto en la principales parroquias de la ciudad, tras los avatares sufridos en las pasadas décadas²⁵.

La gran obra con la que se cierra la centuria es la del templete para la festividad del Corpus. Desde el año 1862 se venía denunciando el mal estado en que se hallaba el viejo baldaquino que desde el siglo XVIII se utilizaba con este propósito²⁶, pero, sin embargo, no fue hasta 1885 cuando se trató nuevamente sobre esta cuestión²⁷. La corporación eclesiástica, en sesión capitular del 11 de junio de 1885, se determinó “...la construcción de un templete para la Custodia (que) presenta la casa del Sr. Ysaura de Barcelona... (y) se acordó por unanimidad la construcción del templete a que hace referencia la papeleta de citación, adoptándose el diseño que hacía tiempo conservaban, de dos metros de altura y de bronce dorado, añadiendo cuatro candelabros de cinco luces del mismo estilo gótico que el tem-

22 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 70, fol. 418 r. En el Inventario de 1890, que se transcribe en este trabajo, no consta ningún nuevo relicario destinado a S. Indalecio. Pudiera ser que el expresado como “...una custodia pequeña de madera con el frente de plata con una muela de S. Valentín”, obra del platero madrileño Francisco Moratilla (1797-1873), sea el relicario que se documenta en el texto y que por alguna razón pasase a portar “la muela” del mártir.

23 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 71, fol. 99 r-v. Cabildo de 19 de diciembre de 1863.

24 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 71, fol. 105 v.

25 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 71, fol. 194 r. Cabildo de 7 de julio de 1865; fol. 194 r-v, Cabildo de 14 de julio de 1865; fol. 196 r. Cabildo de 21 de julio de 1865; fol. 204 r-v. Cabildo de 18 de agosto de 1865; fols. 233v-234 r. Cabildo de 5 de febrero de 1866.

26 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 71, fol. 21 r. Cabildo de 28 de junio de 1862.

27 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 74, fol. 13 r. Cabildo de 23 de mayo de 1885.

plete y por la cantidad de veinte y cinco mil reales vellón...”²⁸, que fue entregado en mayo del año siguiente, como lo confirma un registro de fecha de 28 de mayo de 1886 en el que el deán daba cuenta al cabildo de encontrarse ya depositado en la iglesia el mencionado templete²⁹. Lamentablemente, esta hermosa obra no ha llegado hasta nosotros, no quedando constancia documental del momento de su pérdida o destrucción.

Por lo demás, la recuperación, a que hacíamos referencia más arriba, queda de manifiesto en las frecuentes anotaciones que se leen en los registros capitulares, en relación no sólo a los reparos de las piezas de plata ya existentes, sino también sobre la compra de otras nuevas para el pontifical o para el reemplazo de incensarios y otros objetos de uso cotidiano en la catedral, siendo sus lugares de adquisición los habituales talleres de Córdoba y Madrid³⁰.

PLATEROS ACTIVOS EN LA CATEDRAL DE ALMERÍA

Se enumeran, expuestos por orden alfabético, los nombres de los cinco únicos plateros que han podido ser documentados en relación con la catedral de Almería durante el siglo XIX.

28 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 74, fol. 39r. Para el contrato de esta pieza, véase: A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 74, fol. 41r-v. Cabildo de 13 de junio de 1885: “... En la ciudad de Almería a 11 de junio de 1885, reunidos en la Santa Iglesia Catedral D. Eduardo Valverde y Cazorla, deán de dicha Santa Iglesia, en nombre y representación de Excmo. e Illmo. Sr. Obispo de la Diócesis y del referido Cabildo y D. Francisco Gisbert, representante de la casa de los hijos de D. Francisco Ysaura de Barcelona, para formalizar el contrato bajo el que ha de construirse en dicha casa un templete para conducir triunfalmente a S.D.M. y darle otras aplicaciones convenientes al culto divino, por mutuo convenir se obligaron a cumplirlo tal y como aparece en las siguientes fases = 1º la casa de los Sres. Hijos de Ysaura se compromete a construir el expresado templete según el modelo que es adjunto y según el cual será de estilo gótico, de un metro de base por dos de altura, con bronce dorado superior, con cuatro candelabros de cinco luces cada uno con bombas de cristal o guarda brisas, también de bronce dorado, y cuyo estilo y altura guarde la proporción debida con el templete = 2º el pago de los veinte y cinco mil reales que es el precio estipulado por los expresados objetos, el Excmo. Cabildo como Administrador de la Fábrica mayor de esta Santa Iglesia, se compromete a efectuarlo en cuatro anualidades de seis mil ochocientos cincuenta reales cada una. Y para que sirva el presente documento de mutua obligación hasta que sean por ambas partes cumplidas, firma un duplicado de él, uno de cuyos ejemplares quedará en el archivo de esta Santa Iglesia y el otro se entrega al representante de la Casa constructora = Eduardo Valverde = P. Mandato de los Srs. Hijos de Francisco Ysaura, Francisco Gisbert = es copia.

29 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 74, fol. 73v.

30 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 71, fol. 55 v. Cabildo de 16 de enero de 1863; fol. 210 r. Cabildo de 22 de septiembre de 1865; fol. 167 r. Cabildo de 21 de enero de 1865; fol. 210 r. Cabildo de 22 de septiembre de 1865. Libro 72, fol. 41 v. Cabildo de 18 de enero de 1867; fol. 121 v. Cabildo de 17 de enero de 1868. Libro 73, fol. 126 v. Cabildo de 5 de febrero de 1877; fol. 128 r. Cabildo de 9 de febrero de 1877. Libro 74, fol. 38 v. Cabildo de 22 de agosto de 1884.

RAFAEL JUAN DE AGUILAR Y CUETO

Platero cordobés. Documentado ya en la catedral de Almería desde 1799, se mantuvo activo en ella hasta, al menos, el año 1829, ostentando el título de “Platero de Fábricas” a partir de 1824³¹. Durante el siglo XIX el primer encargo importante que recibió fue el de la realización de una lámpara de plata para la capilla mayor de la iglesia, cuya cuenta sería presentada en el cabildo de 15 de abril de 1803, refiriéndose en el acta correspondiente que “...habiéndose pesado (la lámpara) y tenido cuatrocientas diez y ocho onzas con catorce adarmes y su plata de lei marcada por Martínez, contraste de Córdoba, como aparece por ella misma y por el Certificado del Entallador de S.M....(fue) ajustado con el referido Aguilar las hechuras de 15 reales por onza que ha sido lo más equitativo según la perfección y qualidad de la obra... (y) se acordó por nuestra parte se pague por el Mayordomo de Fábrica Mayor al referido D. Juan Aguilar y Cueto catorce mil seiscientos sesenta y un reales de vellón que importa la plata y hechura de la expresada Lámpara...”. Igualmente, en este mismo cabildo, se le encargaría una segunda lámpara compañera a la anterior y las cadenas de ambas, con la orden de “...ejecutar la otra igual a esta en todo, ajustando ante las hechuras y procurando en él el mayor beneficio de la Fábrica, y pareciendo las cadenas angortas (sic) según la magnitud de la Lámpara y sitio donde se ha de colocar, se haga para la una y para la otra nueva más ancha y según el dibujo que el cabildo elija...”³². Esta segunda pieza estuvo terminada para marzo de 1804, como lo demuestra el acuerdo capitular del día 17 de ese mes y año en que se trató sobre un Memorial presentado por el mayordomo de fábrica mayor, en el que hacía presente no tener “...fondos en su poder para pagar a D. Rafael Aguilar onze mil y más (sic) reales importe de la Lámpara y cadenas...” ante lo cual el cabildo acordó sacar “...del arca 12000 reales con las formalidades correspondientes... en atención a estar ya entregadas las dos lámparas que se mandaron hacer...”³³.

Pocos meses más tarde, concretamente, en el cabildo de 21 de agosto de 1804, este mismo platero presentó una nueva relación con el importe —no determinado en la noticia— del costo “...de tres ánforas para los Santos Óleos y una cruz de plata lisa para la parroquia del Sagrario con la rebaja del valor de la antigua que se había entregado...”, determinándose que el tesorero tratase con el artífice “...a fin de moderar el precio de estas Alajas y que el último que se convenga se saque del Arca de Fábrica mayor, dándole en parte del pago las tres ánforas viejas que eran

31 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 62, fol. 34v. Cabildo de 14 de diciembre de 1824: “...Al Memorial de D. Rafael Juan Aguilar de Cueto, Platero de Fábricas, manifestando que como se demuestra por la Relación que se acompaña han importado las composiciones hechas desde 1º de enero de 1821 hasta el presente 1.323 reales, y pide se les abonen...”.

32 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 54, fols. 40v-41r.

33 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 54, fol. 152r.

del servicio de esta Santa Iglesia...”³⁴. A partir de este momento sólo se documentan varias relaciones del platero solicitando al cabildo almeriense el abono de diversas cantidades de dinero en pago a trabajos de reparación y composturas de piezas de plata. Así, el 23 de diciembre de 1814 pedía “...seiscientos catorce reales...(por) la composición de varias Alajas de Plata que había hecho propias de esta Santa Iglesia...”; el 19 de diciembre de 1815 reclamaba 320 reales por el mismo concepto; el 19 de mayo de 1818 solicitaba 670 reales; el 12 de diciembre de 1820 enviaba un memorial acompañado de una relación que acreditaba “...las Alajas de Plata que ha compuesto del uso de esta Santa Iglesia desde Marzo del año anterior de 1819 hasta el día, importante la cantidad de 858 reales...”; y, el 11 de diciembre de 1829, pedía que “...por el Mayordomo de Fábrica Mayor se le satisfaga 1422 reales 17 maravedís vellón que ha importado la composición de varias Alhajas de Plata de esta Santa Iglesia hechas en los años de 1825, 26, 27, 28 y 29...”³⁵, siendo esta noticia la última registrada en los documentos de la catedral de Almería en relación con este artífice.

JOSÉ DEU

Platero. Sólo consta en los documentos consultados que en la sesión capitular de 20 de diciembre de 1808 se vio un Memorial de “...José Deu, Artífice Platero, por el que solicita el abono de 134 reales 24 maravedís importe de las Alhajas que ha compuesto de diferentes piezas de Plata de esta Santa Iglesia...”³⁶.

JOAQUÍN GARCÍA HEREDIA

Platero y vecino de Almería. De este artífice ya se conocían varias obras realizadas para la catedral a finales del siglo XVIII, entre ellas, la composición de un acetre y tres campanillas de plata en 1791 y de cuatro cetros, seis copas, unos incensarios y un hisopo en 1793³⁷. Durante el siglo XIX su nombre aparece reseñado en el capítulo de 19 de abril de 1803 en relación a la respuesta dada por el cabildo a un “...Memorial de D. Joaquín García, Artífice Platero, por el que presenta la Cuenta de varias obras de gasto ordinario que ha ejecutado para esta Santa Iglesia, cuyo costo ha sido de 670 reales de vellón...”³⁸. Posteriormente, en la sesión capitular de 20 de diciembre de 1805, se registra un nuevo Memorial por el que suplicaba, en su calidad de “Artífice Platero de esta Ciudad”, se le pagase

34 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 54, fol. 225r.

35 En relación a todas estas noticias, véase: A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 59, fol. 91r; Libro 59, fol. 235r; Libro 59, fol. 235r; Libro 60, fol. 73v; Libro 60, fol. 280r; Libro 63, fol. 103v.

36 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 57, fol. 45v.

37 A este respecto, véase: TORRES FERNÁNDEZ, M^a del Rosario. NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a del Mar. “La platería... p. 607.

38 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 54, fol. 43r.

“...doscientos sesenta y dos reales que han importado las composiciones que ha hecho para esta Santa Iglesia...”³⁹.

ANTONIO JIMÉNEZ

Platero y vecino de Almería. Se le documenta activo en la catedral de Almería a partir de 1850. En el acta del capítulo celebrado el 17 de julio de ese año se refiere la lectura de “...un Memorial de Antonio Jiménez, Maestro Platero, pidiendo se le abone la cantidad de 126 reales que han importado las hechuras de dos campanillas de plata que ha compuesto y les fueron entregadas para dicho objeto por D. Francisco González, Sacristán de esta Santa Iglesia, y una llave nueva también de plata...”⁴⁰. A partir de esta fecha se registran en la *Actas Capitulares* pagos regulares efectuados a este artífice por frecuentes trabajos llevados a cabo en la catedral almeriense, todos ellos relacionados con arreglos de piezas de plata, entre los que se cuenta uno de 172 reales como importe “...de las composturas que en los años 1854, 55 y 56 ha hecho de varias alhajas de esta Santa Iglesia...”, otro de 272 reales por reparos efectuados en los años 1857 y 1858, un tercer pago de 163 reales de vellón correspondiente a los años de 1859 y 1860, y así varios más hasta la fecha de 18 de enero de 1867 en la que se documenta el último abono por este concepto⁴¹. De mayor interés resulta el encargo que recibió del cabildo de dos incensarios nuevos de plata con sus correspondientes navetas, que habrían de sustituir a otros antiguos fabricados en plaqué y que se encontraban en un lamentable estado de conservación. A este respecto, el platero presentaría una relación del costo total de dichas piezas en el capítulo de 11 de octubre de 1861, donde consta la solicitud de “...2627 reales, valor de la plata y hechuras de dos incensarios nuevos con sus navetas para esta Santa Iglesia, su peso de 79 onzas diez adarmes...” acordándose el abono de dicha cantidad “...quedando dichos turíbulo destinados únicamente para el servicio de esta Santa Iglesia en las primeras clases...”⁴².

39 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 55, fol. 39r-v.

40 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 69, fol. 80r.

41 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 70, fol. 137r-v. Cabildo de 13 de febrero de 1857. Libro 70, fol. 255v. Cabildo de 14 de enero de 1859. Libro 70, fol. 425r. Cabildo de 22 de diciembre de 1860. Libro 71, fol. 55v. Cabildo de 16 de enero de 1863: “...Se leyó una relación que presentó D. Antonio Giménez, Maestro Platero, por cantidad de ciento sesenta y seis reales, valor de las composiciones de alhajas de esta Santa Iglesia hechas en todo el año 1862...”. Libro 71, fol. 167r. Cabildo de 21 de enero de 1865: “...Se hizo una relación firmada por D. Antonio Giménez, Maestro Platero, importante doscientos treinta y cuatro reales a que han ascendido las composturas de Alhajas de Plata de esta Santa Iglesia en los años de 1863 y 1864...”. Libro 72, fol. 41v. Cabildo de 18 de enero de 1867: “...Se dio cuenta de una relación firmada por D. Antonio Giménez, Maestro Platero, importante 283 reales vellón, de la compostura de alhajas de plata de esta Santa Iglesia en los años 1865 y 1866...”.

42 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 70, fol. 482r.

RUPERTO JOSÉ SANTOS

Aunque su cargo en la catedral de Almería fue el de salmista, en el acta de la sesión capitular celebrada el 24 de abril de 1818 se dice lo siguiente: "... D. Ruperto José Santos, Salmista de esta Santa Iglesia, ...pide que en atención a que su ejercicio es el de Platero, se le tenga presente para las Composiciones y limpias que se ofrezcan en la Alajas de esta Santa Iglesia..."⁴³. Poco después de efectuar esta solicitud, el 26 de junio de ese mismo año, comunicaba al cabildo su traslado a la ciudad de Murcia, contratado también para ejercer como salmista en su catedral, por lo que no se le conoce ninguna intervención como artífice platero en la iglesia mayor almeriense.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1890

Inventario de todas las alhajas, ornamentos, ropas y efectos de esta Sta. Iglesia formado por los que suscriben en cumplimiento del acuerdo del Excmo. Cabildo y con presencia del anterior para la entrega que se hace de lo que contiene al Presbítero D. José Díaz Saldaña, Sacristán Mayor de esta Iglesia.

A.C.A. Documentos Varios (1503-1911). Caja 1. Pieza 38.

Alhajas de Plata

1. Seis candeleros de plata sobre tres pies, hechos a martillo, de cinco palmos de altura escasos, con su crucifijo macizo de la misma forma y altura proporcionada.
2. Una cruz pequeña de plata sobre un pie triangular, con su crucifijo como de una vara de altura.
3. Un par de ciriales para las primeras clases, con cinco canutos de plata todos acanalados.
4. Otros dos pequeños también de plata para servicio ordinario con siete canutos todos lisos.
5. Una cruz grande con su apostolado de plata maciza sobre dorado crucifijo macizo, asta de plata blanca, con seis canutos acanalados que sirve a pasar el Corpus.
6. Otra de plata blanca y crucifijo de id macizo, con su asta de cinco canutos acanalados que sirve a las procesiones ordinarias.
7. Cuatro cetros de plata blanca con sus astas de ocho canutos cada uno.
8. Dos turibulos grandes de plata labrados, con sus navetas y cucharillas una de plata y otra de metal inferior.

43 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 60, fol. 71v.

9. Otros dos turíbulos pequeños de plata con naveta y cucharillas.
10. Dos atriles de plata labrada para las primeras clases.
11. Dos paces de plata sobre dorada para las primeras clases con la Imagen María de la Purísima.
12. Otra id sobre dorada con columnas y en relieve la Imagen de la Pasión del Señor que sirve para el señor Obispo.
13. Una custodia de plata sobre dorada que tiene el reservado en el altar mayor.
14. Una llave de plata para él.
15. Una concha de plata sobre dorada, para bautismos, con adornos, formado parras y racimos de uvas colocadas en su caja de madera de caoba.
16. Dos lámparas grandes de plata en el Altar Mayor.
17. Otra lámpara de plata en la capilla de S. Indalecio.
18. Dos palmatorias pequeñas de plata, digo de metal.
19. Otra palmatoria de plata, con cabo largo, puntero dentro del mismo, para cuando celebra el Sr. Obispo.
20. Dos bandejas de plata labrada de forma elíptica para el servicio del Altar Mayor, una de ellas está muy rota.
21. Un jarro de plata para id.
22. Otro pequeño con cubierta y pitón para el jueves Santo.
23. Un puntero pequeño para uso diario.
24. Un hostiario de plata con cubierta para el Altar Mayor.
25. Otro id de plata más grande para el servicio diario.
26. Dos campanillas de plata para id.
27. Una palancana (sic) que sirve en el Lavatorio de Jueves Santo.
28. Dos copas lisas de plata para las comuniones generales.
29. Cuatro pares de vinageras con sus platillos de plata para el servicio de las misas ordinarias y además un platillo de plata sin ellas.
30. Un cáliz con sus vinageras y plato de plata sobredorada cincelado de relieve con cucharillas patena y sobre patena que sirve para Jueves santo colocado todo en una caja forrada de badana encarnada.
31. Otro cáliz de plata sobredorado estriado con patenas, vinageras y plato y dos campanillas de plata sobre doradas para las primeras clases en su caja octogonal de caoba.
32. Siete cálices labrados, de plata sobredorada uno blanco con sus correspondientes cucharillas y patenas. (al margen: falta una patena).
33. Dos coronas que tienen las Imágenes de la Virgen del Carmen y el niño sobre dorada últimamente por un devoto.
34. Otra con sus rayos, también de plata que tiene la Imagen de la Purísima del Altar mayor.
35. Un copón con su cubierta de plata sobre dorada que sirve para la comunión
36. Tres ánforas iguales, de plata, para la consagración de los Santos Óleos con sus cajas de madera.

37. *Un arca con su corona de plata labrada y cincelada que sirve el Jueves Santo.*

38. *Una llave de plata sobre dorada con sus cordones de hilillo para dicha arca.*

39. *Una cruz pequeña de plata que sirve para administrar algún Sacramento.*

40. *Dos pértigas de plata a cargo del pertiguero de esta Iglesia.*

41. *Un acetre con su hisopo de plata.*

42. *Una urna de plata labrada y cincelada donde se conserva la reliquia de S. Indalecio.*

43. *Una taza de plata con cuchara para el crisma de Jueves Santo y un cucharón de plata para mezclar el Santo Crisma.*

44. *Una escribanía de plata para la sala capitular, dos cajitas de plata una para citaciones y otra para votaciones, todas a cargo del Señor Capitular y dos candelarios de plata.*

45. *Una coronita de plata que tiene la Virgen de la Piedad.*

46. *Una corona con rayos que tiene la Purísima del Trascoro.*

47. *Un cáliz en su caja con plato, vinageras y campanillas con bajos relieves de plata con su patena y cucharilla.*

48. *Una custodia grande de plata sobre dorada para el Corpus.*

49. *Una cajita de oro cincelada digo esmaltadas en colores con patenita para el Viático.*

50. *Un platillo de vinageras de plata sin ellas.*

51. *Una custodia pequeña de madera con el frente de plata con una muela de S. Valentín.*

Obras documentadas y conservadas del platero cordobés Juan Bautista de Herrera

PILAR NIEVA SOTO

Desde que en 1980 Dionisio Ortiz Juárez¹ se refiriera a un platero cordobés del siglo XVII a quien sin demasiada convicción llama Juan Bautista de Herrera, interpretando la marca que vio en un *cáliz* de la parroquia de El Salvador y en una *cruz* del convento de Santa Marta, ambos en Córdoba, son varias las noticias de distinto carácter que se han ido publicando sobre este artífice cordobés, de quien vamos a ocuparnos en estas líneas, para tratar de recopilar tanto los datos biográficos conocidos como sus obras, que en tres de los casos dada su calidad e importancia histórica, han sido adquiridas por el Estado español para dos museos nacionales como más adelante se detallará.

Según publicó el propio Ortiz Juárez², Juan Bautista de Herrera fue inscrito en el libro correspondiente de la Congregación de San Eloy de Córdoba el 6 de julio de 1608; esta inscripción suponía la aprobación como maestro platero tras haber sido aprobado. Por otra parte otro estudioso cordobés, José de la Torre y del Cerro³ dio a conocer algunos documentos extractados sobre plateros cordobeses,

1 D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa*, Córdoba, 1980, p. 82.

2 D. ORTIZ JUÁREZ, "El libro registro de Hermanos y actas de visita de la Congregación de San Eloy" en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* 93 (1973) p. 78.

3 J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, *Registro documental de plateros cordobeses*, Córdoba, 1983, nº de documentos: 398, 418, 469, 483, 501 y 503.

que apenas han sido tomados en consideración, pero que resultan de suma utilidad puesto que nos aportan datos biográficos de interés sobre nuestro artífice y también algunos de carácter profesional. Así, gracias a esta documentación, sabemos que era hijo del mercader Lorenzo Fernández y de su esposa Inés de Herrera —de quien tomó el apellido que usó—, quienes habían fallecido ya el 10 de enero de 1621; que estuvo casado con Mariana Fernández del Castillo, hija de Pedro Fernández de Osorio y de Ana del Castillo; y que vivió y tuvo su obrador en la Alhóndiga, collación de Santa María la Mayor (como aparece en el padrón municipal de 1620), donde se establecieron la mayor parte de los plateros cordobeses.

Por otra parte se sabe que el 13 de mayo de 1613 recibió como aprendiz a Juan de Almoguera cuyo padre, el doctor Hernando Caracena había muerto, por lo que el contrato de aprendizaje hubo de firmarlo con el presbítero Andrés González de Caracena, pariente sin duda del aprendiz.

Otras noticias se refieren a encargos de piezas; la primera datada el 3 de mayo de 1616 es la firma de una escritura de concierto con el dominico fray Salvador Núñez, vicario del monasterio de Madre de Dios en Baena, obligándose a realizar cuatro *blandoncillos* de plata para el altar de dicho monasterio, por cuya hechura cobraría a 20 reales el marco de plata, debiendo pesar cada uno 9 marcos. No parece que se hayan conservado porque no figuran en el Catálogo Monumental de la provincia de Córdoba⁴. También se documenta el encargo de un particular, el señor de Fernán Núñez don Alonso de los Ríos y Angulo, quien el 5 de diciembre de 1622 solicitó al platero la hechura de dos *candiles* de boda con cuatro mecheros cada uno. Se conocen algunos candiles de esta época que podrían coincidir en la descripción con los de Herrera, pero no son en plata sino en metales más baratos como el bronce o el latón.

Y por último se sabe que el 21 de enero de 1623 dio carta de pago por valor de 413 reales a cuenta de una *custodia* que estaba haciendo para el convento de Madre de Dios de Antequera (Málaga). Más adelante nos referiremos a los encargos que desde esta localidad se hicieron al platero cordobés.

En el primer trabajo citado de Ortiz Juárez⁵ se reproduce la marca de las piezas vistas por él en Córdoba, que coincide con todas las conservadas y consiste en la abreviatura del nombre y del apellido colocando las letras BTD arriba y HRA (soldadas las dos primeras) abajo, dentro de un contorno cuadrado de 6 mm de lado. A pesar de inclinarse más por Juan Bautista de Herrera, Ortiz Juárez no descartaba que pudiera tratarse de Juan Bautista de Heredia —quien no figura en el libro de aprobaciones de plateros cordobeses— que tasó en 1627 unos ciriales de Pedro Sánchez Luque para la Asunción de Bujalance y recogía la interpretación dudosa de Juan Temboury⁶ de que la marca encontrada en la pareja de *portapaces*

4 VVAA, *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, tomo I, Córdoba, 1981.

5 D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones*.....p. 82.

6 J. TEMBOURY ÁLVAREZ, *La orfebrería religiosa en Málaga*, Málaga, 1948, p. 177.

LÁMINA 1. *Marca personal del platero Juan Bautista de Herrera*

de la iglesia de San Sebastián de Antequera —que es igual que la del cáliz de El Salvador y la cruz de Santa Marta que vio Dionisio Ortiz— pudiera corresponder a un desconocido artífice Bartolomé Herrera.

Comentadas estas cuestiones bibliográficas y despejada ya la duda sobre que la marca indicada corresponde a Juan Bautista de Herrera, estudiaremos las obras que se conocen suyas, tanto las conservadas como de las que únicamente queda constancia documental.

I. OBRAS CONSERVADAS EN CÓRDOBA

Hasta el momento no se han dado a conocer más que las dos que citó Ortiz Juárez⁷ y desde entonces nadie las ha estudiado ni fotografiado. Se trata de un *cáliz* en la iglesia del Salvador⁸ y una *cruz* en el convento de Santa Marta.

El *cáliz* de la iglesia del Salvador (conocida como de la Compañía) es de plata en su color y está en buen estado (aunque actualmente se encuentre muy sucio debido a que el templo lleva cerrado varios años por obras de restauración); mide 25 cm de alto, 14,5 cm de pie y 8,5 cm de boca. Lleva la marca del artífice por el interior del pie en buen estado de impresión: BTD/HRA (lám. 1).

Tiene copa cilíndrica dividida horizontalmente a media altura por filete saliente. Astil constituido por cuerpo troncocónico; nudo ovoide interrumpido en el centro por baquetón; pequeña escocia y alto gollete cilíndrico entre arandelas. Pie circular con borde exterior vertical y dos zonas sobre él siendo convexa la mayor y plana la superior de menor tamaño (lám. 2).

Se trata de una pieza muy sencilla, meramente funcional, que no presenta adorno alguno y que además no se sobredoró como en el caso de los otros cálices conocidos del artífice. No cabe duda de que de los tres conocidos de Juan Bautista de Herrera es el más simple y pensamos que el más antiguo, quizá realizado al poco tiempo de aprobarse, hacia 1610, porque en él todavía no se ha configurado

7 D. ORTIZ JUÁREZ, *Ibíd.*

8 Queremos agradecer a don Juan Moreno, cura párroco del Salvador de Córdoba y a las monjas del convento de Santa Marta su buena disposición al permitirnos ver las piezas. Asimismo agradecemos a doña Maribel Sillero las fotografías y medidas de ambas obras.

plenamente el llamado estilo cortesano, puesto que el nudo es ovoide y no de jarrón con toro superior —como serán después— y la zona superior del pie aún no presenta la superficie rehundida tan característica en otros cálices posteriores.

Tiene un gran parecido en estructura y medidas (24,5 cm; 14,8 cm y 9 cm) con un cáliz conservado en la iglesia de San Bartolomé de Espejo (Córdoba)⁹ que carece de marca y se clasifica por su estilo a fines del siglo XVI o comienzos del XVII. Este también es de plata en su color, pero lleva decoración de tipo manierista incisa.

Respecto a la *cruz* del convento cordobés de Santa Marta pensamos, que a pesar de que Dionisio Ortiz Juárez la denominara cruz de altar, se trata de una cruz procesional porque es la única conservada en el convento y no cabe duda de que está hecha en el primer tercio del siglo XVII como el resto de las obras conservadas de Herrera.

Es de plata en su color; tiene sobredorados el marco del viril y las asillas de la macolla y lleva estampas coloreadas dentro del viril que representan sendos bustos de Cristo y la Virgen por anverso y reverso. Está en buen estado de conservación; mide 86 cm de alto y 47,5 de ancho, lo que significa medidas canónicas de una vara y media respectivamente (lám. 3).

Árbol de brazos rectos interrumpidos por ensanchamientos ovales con perillas laterales y terminación de pirámide sobre bola; la superficie la ocupan medallones resaltados dentro de las formas ovales y rectángulos en los tramos rectos. El cuadrón está ocupado a ambos lados por un viril circular y en las intersecciones de los brazos hay pequeñas pirámides con bolas. El árbol se une a la macolla mediante un paralelepípedo de base plana que apoya sobre la cúpula de aquélla recorrida por gallones lisos resaltados y adornos burilados entre ellos. Bajo la cúpula se dispone una zona cilíndrica entre arandelas salientes, cuya superficie se divide en seis secciones por asillas de cartón perladas, entre las que resaltan sendos cuadrados lisos. Una moldura semiesférica recorrida por costillas relevadas y más adornos burilados da paso a la primera sección de la vara de tipo cilíndrico y lisa.

Se trata de una *cruz* bastante sencilla de cuidado dibujo geométrico, que apenas presenta adorno, salvo los citados motivos picados de la macolla y las dos estampas colocadas en el cuadrón, concebido como un viril. Este detalle de colocar estampas en lugar de figuras de bulto redondo del Crucificado por el anverso y la Virgen por el reverso —como es habitual en las cruces procesionales— resulta quizá lo más peculiar de la pieza, que se asemejaría más a un *lignum crucis* en el que se expondría la reliquia.

Al no haberse conservado ninguna ignoramos si serían de este tipo las numerosas cruces procesionales que como después señalaremos realizó Juan Bautista de Herrera para sendas iglesias y conventos de Lorca (Murcia) en la década de los treinta.

9 VVAA, *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, tomo III, Córdoba, 1985, p. 187.



LÁMINA 2. Cáliz, hacia 1610. Iglesia del Salvador, Córdoba

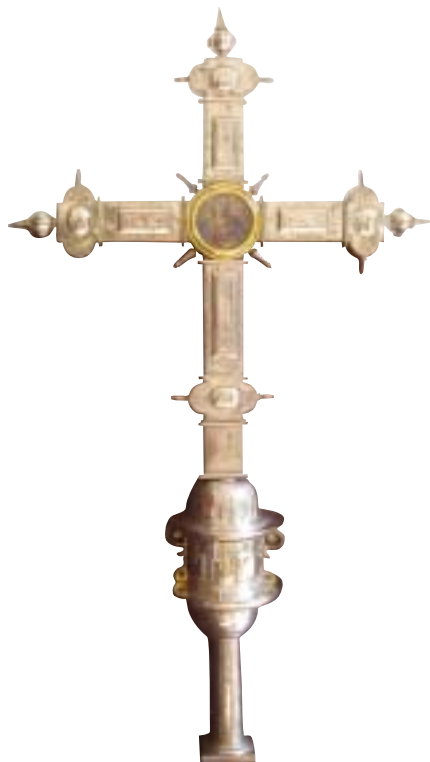


LÁMINA 3. Cruz procesional, hacia 1620-25. Convento de Santa Marta, Córdoba

II. OBRAS APARECIDAS EN EL COMERCIO

Pasamos ahora a hablar de las tres piezas de Juan Bautista de Herrera localizadas en los últimos años en el comercio del arte y adquiridas por el Estado para dos museos españoles.

La primera es un *cáliz*¹⁰ que se compró en febrero de 1991, e ingresó el mismo año en el Museo Nacional de Artes Decorativas con el número de inventario 18.363, pero lamentablemente no está expuesto. Las otras dos piezas, que entraron al tiempo en el Museo Arqueológico Nacional, son un *cáliz* y un *juego de vinajeras con salvilla*¹¹ que se adquirieron por oferta directa de venta en el año 2000,

10 Fue comprado en Londres en la subasta de Sotheby's del 28 de febrero de 1991. Tenía el número de lote 289 y un precio estimado de salida entre 6.000 y 9.000 libras esterlinas. Se adquirió por 11.000.

11 El precio pagado por ambas piezas fue de 40.868,82 euros (6.800.000 millones de pesetas).

ingresando también el mismo año con el número de inventario 2000/60/1-4. En este caso tras haber estado expuestas juntas temporalmente en una vitrina de la primera planta del Museo se han guardado en los almacenes.

Las tres llevan la marca personal del artífice y la primera una fecha de donación, 1620, que no ha de alejarse de la de realización.

El *cáliz*¹² conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas es una pieza interesantísima tanto por su calidad artística y riqueza de materiales, como por la importancia del donante ya que, según la inscripción que ostenta, fue entregado en el año 1620 por don Alvaro Picano de Palacios, a la capilla de las Ánimas de la Catedral de Córdoba, en memoria del famoso Inca Garcilaso de la Vega, quien había comprado en 1612 al cabildo catedralicio la citada capilla, donde fue enterrado a su muerte en 1616¹³.

Lo más probable es que fuera el hijo natural del Inca —don Diego de Vargas— o su madre —doña Beatriz de la Vega— quienes encargaran (quizá por manda testamentaria) el *cáliz* a un prestigioso artífice cordobés para que hiciera una pieza digna de la memoria de su pariente cuando se usara en la capilla de su fundación. Ignoramos en qué momento salió el *cáliz* de la capilla de las Ánimas de la Catedral cordobesa, aunque pudo ser durante la invasión napoleónica de comienzos del siglo XIX. No se tienen noticias de él hasta el 12 de mayo de 1902 en que con el número de lote 34 se subasta en Christie, Manson & Woods por su propietario Sir Thomas Gibson Carmichael. De nuevo carecemos de información —pero imaginamos que estuvo en manos de particulares ingleses— hasta su adquisición por el Estado.

12 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería* en “Summa Artis” v. XLV, Madrid, 1999, p. 608. Citó por primera vez este cáliz junto a las obras que entonces se conocían de Herrera: los portapaces de Antequera, el cáliz del Salvador y la cruz de Santa Marta en Córdoba.

13 La importancia histórica del donante merece que le dediquemos unas líneas para recordar los datos más relevantes de su biografía. Nació el 12 de abril de 1539 en Cuzco. Era hijo natural del capitán español Sebastián Garci Lasso de la Vega y Vargas y de la princesa inca Isabel Chipu Oello (llamada Isabel Suárez), nieta de Túpac Yupanqui antepenúltimo emperador inca. Fue bautizado como Gómez Suárez de Figueroa en honor a su abuelo. Educado por su madre y familiares aprendió el idioma quechua hasta que se inició en la cultura española junto con otros mestizos. Esta mezcla cultural definió su posterior producción. Separado de su madre inició una estrecha relación con su padre y al morir éste en 1560 se trasladó a España. Solicitó ante el Consejo de Indias el reconocimiento de los servicios prestados por su padre y la restitución de las tierras propiedad de su madre, peticiones que no fueron atendidas.

Destinado a la villa cordobesa de Montilla en 1561 fue acogido por su tío paterno el capitán Alonso de Vargas que le nombró su heredero. Allí pasó treinta años y es donde cambió su nombre haciéndose llamar inca Garcilaso de la Vega. Siguiendo los pasos de su padre y de su tío ingresó en el ejército donde alcanzó el grado de capitán (tras participar en la campaña de las Alpujarras contra los moriscos). Aproximadamente en 1591 se trasladó a Córdoba y en plena madurez inició su carrera literaria y recibió órdenes menores, si bien tuvo un hijo natural, llamado Diego Vargas con doña Beatriz de la Vega. Su obra más importante fue “Comentarios Reales” que trataba en su primera parte sobre el origen de los incas y la plenitud de su imperio antes de llegar Pizarro y Almagro y la segunda parte denominada “Historia del Perú” se centró en el descubrimiento y la conquista.



LÁMINA 4. Cáliz 1620. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.



LÁMINA 5. Cáliz, hacia 1615-25. Museo Arqueológico Nacional, Madrid

El cáliz es de plata sobredorada y tiene muchos esmaltes translúcidos (aunque algunos se hallan parcialmente perdidos) en color rojo, blanco, verde y azul; lleva además dos pequeñas piedras blancas y dos verdes en la moldura cóncava del pie y su estado de conservación es muy bueno. Lleva esmaltadas las armas del Inca en espejos ovales distribuidos por varias zonas de la pieza, alternando con cabujones trapezoidales adornados asimismo con vistosos esmaltes (lám. 4).

Mide 29 cm de alto (medida que supera lo habitual) 16,4 cm de diámetro de pie y 8,9 cm de boca. Lleva la marca personal del artífice Juan Bautista de Herrera por el interior del pie: BTD/HRA (las dos primeras de esta línea unidas en su trazo vertical) dentro de un contorno cuadrangular.

Ostenta la siguiente inscripción¹⁴ en el borde exterior del pie: + ES DE LA CAPILLA DE LAS ANIMAS DEL PVRGATORIO Q FVNDÓ LA BVENA MEMORIA DEL CAPITAN GARCILASO INCA DE LA BEGA EN LA SS IGESIA DE CORDOVA SIENDO ADMINISTRADOR EL Sº D. ALBARº PICANO DE PALACIOS 1620.

El cáliz sigue en estructura el modelo llamado cortesano que tiene su origen en Madrid durante el reinado de Felipe III y tuvo amplia difusión durante aproxima-

14 Desarrollamos las abreviaturas, separamos las letras fundidas e igualamos el tamaño de las pequeñas con las grandes por la dificultad de su reproducción.

damente un siglo por todo el territorio nacional. Las características formales del estilo al que pertenece de lleno esta obra son: copa de tipo cilíndrico dividida a media altura por baquetón; astil que se inicia con un cuerpo cilíndrico, al que sigue un nudo de jarrón con toro por encima y escocia que da paso a un gollete terminal; pie circular de borde vertical constituido por una amplia zona de perfil convexo y otra menor rehundida.

Se decora con esmaltes tabicados (con alveolos o tabiques sobredorados) de bonito dibujo geométrico, rodeados por adornos vegetales realizados con la técnica conocida como picado de lustre. Los esmaltes se disponen en medallones ovales situados horizontalmente en el toro, subcopa y pie (en los dos últimos casos alternando con otros trapezoidales), mientras que se presentan de forma vertical en los dos cuerpos cilíndricos del astil y en el jarrón del nudo.

La pieza es muy rica y elegante porque va sobredorada, lleva abundante decoración esmaltada —incluso en lugares donde no se solía poner como el toro o el inicio del astil— tiene esmaltes translúcidos —cuando lo normal en esta época era hacerlos opacos—, los colores preferentes son rojo, verde y blanco —que tampoco eran los habituales— y además las laminillas que separan las distintas celdas son de plata sobredorada en lugar de en su color que era lo frecuente.

De los tres cálices conocidos de Herrera éste es el único que tiene rico adorno, porque el conservado en el Museo Arqueológico apenas lleva unos medallones grabados pero sin esmaltar y el del Salvador de Córdoba es completamente liso.

Respecto al *cáliz* destinado al Museo Arqueológico Nacional (lám. 5)¹⁵ sabemos que en 1998 estaba en la Sociedad Eguiguren-Roseburg, porque fue publicado en un catálogo junto con algunas piezas iberoamericanas¹⁶.

Es de plata sobredorada; está bien conservado, mide 26 cm de altura y lleva marca personal en el pie: BTB/HRA. Presenta una inscripción grabada en hebreo en el borde de la copa probablemente añadida en el siglo XVIII. Tiene copa cilíndrica dividida a media altura por baquetón saliente. El astil se inicia con dos anillos de diferente tamaño y un cuerpo troncocónico al que siguen el nudo de jarrón con toro por encima, una pequeña escocia y un amplio gollete entre anillos

15 *La herencia del pasado. Últimas adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional (2000-2001)*, Madrid, 2002, p. 48-49. En las líneas que Carmen Mañueco escribe sobre el cáliz y las vinajeras con salvilla de Juan Bautista de Herrera, da unos breves datos técnicos de las obras, valora la elegancia del trazado de las piezas, e indica que el cáliz estuvo en Holanda y que en el siglo XVIII debió ser utilizado por una comunidad judía que le puso la inscripción que aparece grabada en la copa en caracteres hebreos y que traducida dice lo siguiente: “Bendito seas Señor Nuestro Rey del Universo Creador del Fruto de la Vid/ Bendición”. Según parece la leyenda reproduce la plegaria que se entona en la celebración del sabat para bendecir la bebida y no uno a uno los alimentos que se encuentran sobre la mesa como indica Mañueco. Respecto a las vinajeras señala que una llevaba en su interior un recibo por valor de 65 libras que fue el precio pagado a un comerciante en 1951, año en que el juego de vinajeras se encontraba en un convento de religiosas de Londres.

16 J. ABAD, *Platería Iberoamericana (1600-1880)*, Eguiguren Arte de Hispanoamérica y Roseburg Antiques, Buenos Aires, 1998, p. 10-11.



LÁMINA 6. *Juego de vinajeras con salvilla, hacia 1615-25. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.*

arriba y abajo. El pie es circular de borde vertical y consta de dos zonas, una mayor convexa y otra menor rehundida que es la que se une al astil.

La pieza lleva como única decoración espejos ovales con sencillo adorno cincelado en su interior, dispuestos horizontalmente en subcopa y pie y de forma vertical en el nudo. Como en el caso del cáliz anterior responde al modelo llamado cortesano cuyas características ya se comentaron. Al carecer de inscripción, no estar documentado su encargo y no llevar más marcas que la de artífice que ayudarían a su clasificación, debemos suponer que se realizó probablemente para algún centro cordobés y por tanto antes de 1628 en que Herrera se había trasladado a Murcia.

Obviamente lo más significativo del cáliz es la inscripción que se le grabó en torno a la copa, seguramente un siglo después de ser realizado, porque está escrita en hebreo, lo que indica que fue utilizado por alguna comunidad judía en sus ceremonias, hecho que resulta absolutamente excepcional.

El *juego de vinajeras con salvilla* es de plata en su color y está en muy estado de conservación (lám. 6); miden 26,5 cm de largo la salvilla y 14 cm de alto las jarritas; marca de artífice: BTD/HRA en el reverso de la bandejita.

Bandeja de forma oval con orilla levantada, asiento liso rehundido y pie bajo también oval; sendos medallones ovales grabados recorren la orilla, mientras que en el centro del asiento entre ambas jarritas se dispone un cáliz cincelado, semejante en su dibujo a los conocidos de Herrera. Las vinajeras tienen pie circular bastante plano, que se une al cuerpo mediante una pequeña escocia. El cuerpo de ambas jarras es de tipo cilíndrico con estrechamiento inferior semiesférico, asa en forma de ce con ramal superior y estrecho pico rectilíneo adosado al cuerpo; la

tapa es en forma de cúpula con remate de boliche piramidal. El adorno que presentan las vinajeras es de gran sobriedad, limitándose a algunos motivos geométricos burilados en la parte inferior del cuerpo, en las tapas y en torno a las iniciales A y V inscritas en el centro de cada recipiente para diferenciar el contenido de agua y de vino.

El modelo que presentan las jarritas fue bastante frecuente durante el primer tercio del siglo XVII en territorios castellanos y se conocen varios ejemplares parecidos con y sin tapa, en este caso presentando evidente similitud, aunque en menor tamaño, con los jarros civiles conocidos como de pico. Tanto en unos como en otras, predomina la pureza de líneas geométricas y el reducido ornato se adapta a la estructura. En cuanto a la salvilla el tipo oval es el más frecuente en el siglo XVII, pero no siempre llevan pie y además lo que resulta más sorprendente es que se haya conservado el juego completo de bandeja y jarras, lo que acrecienta su interés, como también el que vaya marcado por un conocido artífice cordobés.

Seguramente las *vinajeras* y el *cáliz* no formaron inicialmente un juego de altar, pues mientras las primeras son de plata en su color el segundo es sobredorado y el adorno, aunque parecido, no es igual en las dos piezas. Pero de lo que no cabe duda es de que debieron hacerse por los mismos años, entre 1615-25, probablemente para alguna iglesia o convento cordobés, de donde serían sustraídas o compradas abandonando nuestro país en fecha desconocida.

III. LOS ENCARGOS DESDE ANTEQUERA

Como ya se indicó al inicio de este trabajo hay constancia documental de que el cordobés Bautista de Herrera recibió algunos encargos de la población malagueña de Antequera, en la que además se ha conservado la pareja de *portapaces* que hizo para la iglesia de San Sebastián y que actualmente se conserva en el Museo Municipal de la ciudad.

Estos *portapaces* han sido publicados en numerosas ocasiones pero rara vez acertando en el autor, la fecha y la procedencia. El primero que los citó fue Temboury Alvarez¹⁷ en su libro sobre la platería religiosa de Málaga fechándolos hacia 1615, reproduciendo la obra por anverso y reverso y también la marca que atribuía con reservas a Bartolomé de Herrera. Cuando él los estudió aún estaban en la iglesia de San Sebastián.

Muchos años después el investigador Romero Benítez¹⁸ los atribuyó por primera vez a Juan Bautista de Herrera, atribución que fue recogida por Sánchez-Lafuente¹⁹ quien ya los estudió en el Museo Municipal de Antequera. Tras una

17 J. TEMBOURY ALVAREZ, *Ibidem*.

18 J. ROMERO BENÍTEZ, *Guía artística de Antequera*, Antequera, 1981, p. 47.

19 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, "Plata y plateros cordobeses en Málaga" en *Boletín de Arte* nº 3 (1982) p. 179-180, Universidad de Málaga.

breve descripción de la obra, hace referencia a las actas de la colegial de San Sebastián, que es para donde se hicieron, e indica que el encargo se produjo en 1613 y la entrega por el platero cordobés —que se personó en Antequera— en 1617.

Con posterioridad, Capel Margarito²⁰ en un estudio sobre la platería de Antequera los cita como obra antequerana hacia 1615 e interpreta la marca como de Bartolomé de Herrera. Nuevamente Sánchez-Lafuente²¹ los estudió en el catálogo de la platería del Museo Municipal de Antequera, aportando más datos documentales porque dice que le fueron encargados “por el cabildo de la Colegiata quien comisionó a su canónigo doctoral, Francisco Cerio de Esquivel, cordobés también, para que concertara sus hechuras”; repite que Herrera los entregó en 1617 y aporta el costo, que fue en total de 2.831 reales en los que se incluían los materiales (plata, oro, esmaltes y azogue), el trabajo del artífice y la gratificación de 300 reales que le dio el cabildo “en reconocimiento a la calidad de las piezas”. El peso de ambas fue de 15 marcos y 3 onzas, que se le pagaron a algo más de 66 1/2 reales el marco, mientras que el precio de la hechura superó el del material —lo que no era habitual— y fue bastante alto pues recibió 77 reales por marco.

Todavía Sánchez-Lafuente menciona los *portapaces* en otra publicación dedicada a la platería en Málaga²² en la que repite los datos documentales del encargo, insistiendo en el alto precio de la hechura comparado con los precios medios del periodo y que según afirma era prueba de la estima que Herrera debía gozar entre los capitulares.

Siguiendo a los autores anteriores damos los datos técnicos de estos *portapaces*: plata sobredorada y esmaltes en rojo; buen estado general aunque a los dos les falta la cruz de remate; 21 cm de alto y 13,5 cm de ancho; marca personal del artífice en la base de ambos: BTD/HRA (soldadas H y R). Burilada larga y regular junto a la marca.

Tienen forma de caja de retablo con zócalo alargado a cuyos lados se superponen cabezas de querubines, quedando en el centro una cruz latina sobre un resalte rectangular. Dos columnas toscanas flanquean una placa relevada representando la Asunción de la Virgen entre nubes y ángeles, mientras que en la zona inferior se disponen dos chapas curvas a los lados. El entablamento lleva friso decorado con dibujos picados de lustre y el frontón es triangular acogiendo el torso de Dios Padre que se muestra bendiciendo. Como remate un ático semicircular decorado también con adornos picados y con espejo esmaltado en el centro. El reverso

20 M. CAPEL MARGARITO, “Platería de Antequera” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* XXII (1991) p. 155, fig. 14.

21 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, *Museo Municipal de Antequera. Catálogo de la platería*, “Revista de Estudios Antequeranos”, 1993, pp. 208-209 y fig. 5.

22 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, *El arte de la platería en Málaga 1550-1880*, Universidad de Málaga, 1997, pp. 246-247.

presenta la superficie adornada con roleos vegetales picados, tiene una zona rectangular moldurada y sobre ella se halla el asa que tiene recto el tramo superior y curvo el inferior.

Se trata de un modelo de portapaz frecuente en la platería andaluza del que conocemos ejemplares en plata y bronce en Sevilla, Jerez y la propia Córdoba. Responde al modelo de caja de retablo con banco o zócalo, placa central y remate de frontón triangular. Más original resulta la forma semicircular que Herrera ha colocado sobre el tímpano, pues no la encontramos en otros conocidos.

En cuanto a la representación de la Asunción de la Virgen que aparece en ambos, es un asunto recurrente durante el siglo XVII e incluso en el siguiente en la platería cordobesa. El ejemplar que más parecido tiene con la pareja que estudiamos es el conservado en la iglesia de San Bartolomé de Espejo²³ también sobredorado, de 21,5 cm x 12 cm y sin marcas, si bien éste representa a la Virgen siendo coronada por ángeles.

Los *portapaces* de Juan Bautista de Herrera son obras cuidadas en su composición y muy ricas en su adorno, porque además de estar sobredoradas presentan esmaltes en rojo (como el cáliz del inca Garcilaso) y un adorno picado de lustre, que les da mucha elegancia dentro de la sencillez de los motivos.

No fue la pareja de *portapaces* la única pieza que le encargaron desde Antequera, pues Sánchez-Lafuente²⁴ se refiere a la *custodia* del convento de Madre de Dios de Antequera, que concertó el 16 de octubre de 1619 y en la que a pesar de comprometerse a entregarla para el Corpus de 1620 trabajaba todavía el año de 1623, como indica el documento que publicó De la Torre²⁵. La obra debería pesar unos 21 marcos y el precio, incluido el material y la hechura importaría aproximadamente 300 ducados. En esta ocasión no sabemos si también recibió un elevado precio por la hechura, pero es probable que así fuera teniendo en cuenta que sería una obra rica que llevaría esmaltes, pinturas y pedrería. Según Sánchez-Lafuente la custodia no se conserva en la actualidad.

Aunque sea un dato menor, no queremos dejar de señalar el hecho de que se indique que la custodia llevaría pinturas, pues ello nos hace relacionarla con la cruz conservada en Santa Marta de Córdoba, que como ya comentamos presenta pinturas dentro de viriles situados en el lugar del cuadrón. Por lo demás ya hemos visto que otras obras del artífice cordobés —los portapaces de Antequera y el cáliz del inca Garcilaso— llevan bonitos esmaltes predominando el color rojo.

23 VVAA, *Catálogo artístico*, tomo III, p. 187. Esta obra se expuso en *Eucarística cordubensis*, Córdoba 1993 y fue estudiada por los autores del catálogo en la p. 107.

24 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE, *Museo Municipal de Antequera....*, p. 209.

25 J. DE LA TORRE y DEL CERRO, *op cit.* documento n° 503.

IV. LOS ENCARGOS DE LORCA

El último apartado de nuestro trabajo lo vamos a dedicar a hablar de la actividad que Juan Bautista de Herrera desarrolló los últimos años de su vida tras establecerse en Murcia. Las razones del traslado nos son totalmente desconocidas, pero los documentos dejan claro que al menos entre el 11 de mayo de 1628 y el 21 de abril de 1639 residía allí²⁶.

Esto explica que el 31 de marzo de 1631 el mayordomo de la capilla de las Ánimas del Purgatorio de la catedral de Córdoba encargara dos candeleros y una cruz de plata para dicha capilla al platero Gonzalo de Alcántara y que el 8 de diciembre de 1638 don Alonso de los Ríos y Angulo, señor de Fernán Núñez y La Morera, que había sido cliente de Herrera, encargara en su ausencia una bacía, una bandeja y dos candiles con sus armas al platero Juan Polaino de Cuellar²⁷.

Durante al menos once años, Herrera abandonó Córdoba y se afincó en Murcia, seguramente buscando nueva clientela. No hay noticias por ahora de la actividad desarrollada en esta ciudad y de si acabó en ella sus días, pero lo que si se ha dado a conocer son una serie de encargos que recibió desde Lorca (Murcia) de los que enseguida nos vamos a ocupar.

El 11 de mayo de 1628 —primera de las fechas relativa a los encargos lorquinos— había realizado *cruz*, *incensario* y *naveta* de plata para la iglesia colegial de San Patricio y *cruz* e *incensario* para la parroquial de San Juan, porque en el contrato que firma entonces con el cura párroco de San Pedro, don Ginés Fernández Osorio, se obligaba a hacer un *incensario* siguiendo las trazas de las piezas realizadas para los otros dos templos de Lorca; para su hechura le entregaría la cruz que había en la iglesia y más plata vieja, dándole a cuenta por las hechuras 500 reales, mientras que el resto lo cobraría al acabar las obras y sería la misma cantidad que había recibido por las obras de San Patricio y San Juan, que rondaría los 900 reales según se señala en un documento posterior.

En relación con la *cruz* de la iglesia de San Pedro hay otra noticia del 21 de abril de 1639 que se refiere a la tasación de la misma. Lo que se deduce de la documentación, es que Juan Bautista de Herrera debió realizar la cruz en Murcia y una vez acabada la llevó a Lorca para que fuera tasada por orden del provisor del arzobispado. Por causas que desconocemos la operación no se pudo realizar en la fecha citada, por lo que se pospuso al 15 de mayo, amenazando al platero con que en caso de no presentarse pagaría 900 reales, que al parecer era la cantidad que le habían entregado a él para hacer la cruz.

26 Recientemente se han dado a conocer unos documentos del Archivo Histórico de Protocolos de Lorca en los que se cita en diversas ocasiones a Bautista de Herrera, platero cordobés, vecino o residente en la ciudad de Murcia. M. MUÑOZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, “Noticias documentales sobre plateros y platería en Lorca”, en *Estudios de platería. San Eloy 2003*. Universidad de Murcia, 2003, p. 405-444.

27 J. DE LA TORRE y DEL CERRO, *op cit.* documentos nº 537 y 612.

A la vista de estas noticias parece claro que Herrera debía ser conocido y sus obras —especialmente las cruces— gustar en Lorca porque fueron varios los encargos que recibió de esta localidad en la década de 1628 a 1638. Así el 14 de junio de 1638 otro documento deja constancia de que había hecho una *cruz* para la parroquia de Santiago, cuya traza debía seguir ahora al hacer otra destinada al convento de San Francisco. El encargado de firmar la escritura con el platero y fijar las condiciones fue el predicador y guardián del convento, fray Cristóbal Tardío, quien exigía que la *cruz* estuviera terminada para primeros de agosto de ese mismo año —probablemente porque ya la tendría empezada—, y que el precio fuera de unos 50 ducados por el material —a parte del que le entregaron de la cruz vieja que debía fundir— y 60 ducados por el trabajo y hechura. Curiosamente se hace la salvedad de que si la *cruz* finalmente tuviera más peso del calculado se le pagara la diferencia, lo que no solía ser frecuente.

Si en el caso de Antequera no hay duda de que Herrera recibió los encargos gracias a que el canónigo de la Colegiata de San Sebastián era de origen cordobés y le conocería, nada sabemos de si en Lorca conocía a alguien que le recomendara, pero el caso es que los encargos no cesaron y en una década llenó las iglesias de la localidad de cruces procesionales y también de alguna que otra pieza.

Consultado el catálogo de la exposición “Huellas” que tuvo lugar en Murcia en el año 2002 no ha sido posible encontrar ninguna pieza de Juan Bautista de Herrera ni en la capital (donde aunque no esté documentado es evidente que tuvo que trabajar ya que vivía allí) ni en la localidad lorquina, por lo que ignoramos si se habrá conservado alguna de las piezas que se citan en los documentos.

Acaba así nuestro trabajo que ha pretendido reivindicar la figura de un destacado y a la vez desconocido platero cordobés de la primera mitad del siglo XVII, que tuvo encargos de iglesias de localidades muy distintas y de particulares; realizó variados tipos de obras religiosas (blandoncillos, cálices, custodia, cruces procesionales, incensarios, navetas, juego de vinajeras con salvilla, portapaces) y domésticas (candiles de boda con mecheros); tuvo como clientes a personajes importantes como el señor de Fernán Núñez y otros verdaderamente afamados como los descendientes del inca Garcilaso; estuvo abierto a realizar obras para lugares alejados de su ciudad natal y además las marcó, lo que no fue muy frecuente en la época en la que vivió y que va a ayudar a perpetuarle.

El portapaz barroco en España y su evolución tipológica

CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO
Universidad de Murcia

I. LA PAZ DE CRISTO Y EL PORTAPAZ

La voz portapaz está compuesta de porta —del latín *portāre*— y paz —del latín *pax, pacis*—. Durante la celebración de la Misa, una pequeña pieza que recibía este nombre se pasaba para que fuera besada por los fieles como expresión de paz. Como señala el Diccionario de la Real Academia Española, el portapaz es la “Placa de metal, madera, marfil, etc., con alguna imagen o signos en relieve que, en las misas solemnes, se besaba en la ceremonia de la paz”. En el Diccionario de Autoridades sólo se refiere a los realizados con metal: “La lámina de plata, oro ò otro metal, con que en las Iglesias se dá la paz à los Fieles”. A finales del siglo XVIII en el *Diccionario Castellano con las voces de Ciencias y Artes*, Esteban de Terreros, miembro de la Compañía de Jesús, recogió el vocablo indicando que era la plancha o imagen usada con este fin.

Por extensión se denominó “paz” a este objeto. Así aparece en documentos tempranos y así se recoge en Diccionarios, como el de la Real Academia o en anteriores como el de Autoridades: “En la Missa se llama la ceremonia en que el celebrante besa la paténa, y luego abraza al Diácono, y éste al Subdiácono: y en las Catedrales se dá à besar al Choro una Imagen ò Reliquia, y à los que hacen cabeza del Pueblo. Llámase también Paz la misma Reliquia ò Imagen”. En este sentido,

existió el portapaz relicario en tanto que las reliquias en ocasiones formaron parte del mismo.

Su utilizaba, pues, para transmitir la *paz del cielo*, esa paz espiritual y don del Espíritu Santo, en contraste con la paz del mundo. Se daba la paz que Cristo llevó a sus apóstoles tras la Resurrección, como explicaba Villanueva:

“Y se puso en medio, y les dixo: la paz sea con vosotros. Con esta dulce salutación templó el repentino sobresalto que había de causarles su vista. No les habla al oído, sino al corazón. Deséales la paz, y se la inspira; porque su voluntad es omnipotente. No les da la paz del mundo engañosa y falsa, sino la paz del cielo, que es el primer don del Espíritu Santo, y el primer fruto de la resurrección de Cristo: paz digna del que es Dios de consuelo para los afligidos, y Dios de fortaleza para los débiles; paz que reconcilia la tierra con el cielo, sosiega las pasiones, concierta lo que hay desordenado en el humano corazón. Por esta paz vence el justo los miedos con que le intimida la blandura de la carne, el artificio del infierno y la malicia del mundo. El corazón dominado de esta paz solo teme y ama al que se la inspira”¹.

En los estudios de platería y sobre la historia de la liturgia, hay diversas alusiones a los orígenes del ósculo y al establecimiento de la ceremonia del beso, que experimentó cambios y omisiones a lo largo del tiempo y que instauró la separación de sexos y el uso de dos portapaces². La presencia de dos idénticos o similares en su estructura y con igual o distinto tema viene motivada, consecuentemente, por su destino para los hombres o las mujeres.

José de Manjarrés recordaba en el siglo XIX que este *utensilio* recibió el nombre de *osculatorium*, *asser ad pacem*, *lapis* y *tabula pacis*³, así como *instrumentum*

1 VILLANUEVA, J.L. *Dominicas, ferias y fiestas movibles del año christiano de España*. IV. Madrid: Imprenta Real, 1799, pp. 17-18. “Jesuchristo es como un compuesto de paz. Es Dios de la paz por su naturaleza divina, rey de la paz por su encarnación, medianero de la paz por su sangre y su sacrificio, vínculo de paz por su Espíritu, y evangelista de la paz por medio de su palabra” (VILLANUEVA, J.L., op. cit., VI, Madrid: Imprenta Real, 1803, p. 44).

2 SANZ SERRANO, M.J. “Portapaces renacentistas del Museo Lázaro Galdiano”. *Goya*, n. 167-168, 1982, pp. 258-270. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. “Dos nuevas obras de Francisco Becerril. Fuentes iconográficas de los portapaces de Cuenca”. En: *Estudios de Platería*. Murcia: Universidad, 2002, pp. 213-232. Juan de Arfe mencionaba que el papa León II en el año 683 ordenó realizar esta ceremonia (ARPHE Y VILLAFANE, J. *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*. Facsímil de la edición de 1773, Oviedo: Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1977, p. 271). Heredia y López-Yarto señalan que el Cardenal Cisneros retomó la costumbre de dar la paz, suprimida con anterioridad para “prevenir ciertas urbanidades inoportunas” (HEREDIA MORENO, M.C. y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. *La Edad de Oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, pp. 195-197).

3 Recogido por AGÜERA ROS, J.C. “Orfebrería y ajuar sacros en *Nociones de Arqueología Cristiana* de José de Manjares (1867)”. En: *Estudios de Platería*. Murcia: Universidad, 2003, pp. 25-60, cita p. 49.

pacis. El beso entre las personas como demostración de fraternidad fue sustituido por el que se daba al portapaz.

Las anécdotas sobre los incidentes acontecidos en la ceremonia del beso revelan lances originados por causas diversas, aunque se ha de considerar que no se ofrecía a la totalidad de asistentes a la celebración eucarística. Enfrentamientos, desacuerdos, rivalidades y luchas de clase, entre otros motivos, llevaron a evitar el ósculo a ciertas personas o colectivos, bien al no ofrecer el portapaz, al interponer objetos o al colocarlo al revés.

En mandas testamentarias en las que se dota capillas, en visitas episcopales o de las órdenes militares, en inventarios de templos y oratorios se detalla la relación de los portapaces, delatando materiales, dimensiones, peso y estado de conservación. Los templos podían guardar más de uno, el usado ordinariamente y otro para festividades importantes o, en las catedrales, para cuando asistía el obispo. En ciertas ocasiones se usó uno u otro dependiendo de a quién se dirigiera el rito de la paz.

II. CONEXIÓN CON OTRAS ARTES. LAS ARTES DEL DISEÑO

Al señalar qué es un portapaz y qué función tiene, se han ido mencionando otros aspectos sobre este objeto que incorpora un tema religioso arropado en un marco arquitectónico de mayor o menor entidad según los casos y las épocas y cuya tipología va variando adaptándose a los gustos de cada etapa⁴.

Sus conexiones con el retablo y las portadas coetáneas le confieren una evolución de acuerdo a los cambios estilísticos operados en ellos. Se apropia de las formas de la arquitectura, valiéndose de los esquemas de portadas, arcosolios, y retablos —y no hay que olvidar que había retablos de plata—. El parentesco se manifiesta, además, con otras piezas del mobiliario y de los ajueres litúrgicos como tabernáculos, sagrarios, relicarios, urnas del monumento de Jueves Santo, atriles, cajoneras, sillerías, sacras, macollas de cruces, remates de varas, placas de estandarte, portaviáticos, medallas, etc. Asimismo, se inspira en portadas de libros⁵, cartillas y dibujos que circularon en talleres, tratados de arquitectura, estampas, grabados recogidos en devocionarios, etc.

No siempre correspondió al maestro platero la paternidad de las ideas y a veces tuvo que sujetarse a diseños arquitectónicos y a bocetos escultóricos efectuados por otros artistas y, en ocasiones, sucedió al contrario o las disciplinas se entrecruzaron. Como señalaba Varchi y tantos otros, la platería pertenecía a las artes del diseño y los maestros que la practicaban defendieron la liberalidad de su

4 Quiero agradecer a D. Manuel Pérez Sánchez que me animase a hacer este trabajo y a D. Jesús Rivas y a D. Javier Nadal la ayuda que me han proporcionado.

5 LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. art. cit.

profesión⁶. Cuando Juan de Arfe se refería a las piezas ejecutadas por su abuelo en la línea de la arquitectura gótica coetánea, destacaba tanto las custodias como otras obras, mencionando los portapaces. Arfe, que decía ser escultor de oro, manifestaba que los objetos de metal mostraban el “valor de su ingenio raro”, redundando una vez más en la vertiente intelectual de quienes practicaba la platería⁷.

El portapaz es fruto de la combinación de dos disciplinas como son la arquitectura y la escultura, con la destreza en las facultades de la platería y las técnicas propias del trabajo con el metal⁸. En ocasiones, en lugar de relieve se incorporó pintura, optando generalmente por cobres pintados⁹. En consecuencia, en el portapaz se establece una relación entre dos artes y un problema de composición entre ambas y se requiere el conocimiento de una y otra. Se manifiestan unas correspondencias que van cambiando conforme a las pautas que se van imponiendo en cada etapa en ellas.

La arquitectura es entendida como estructura que da cobijo al relieve, no en la conformación de espacios. La escultura crea imágenes religiosas para la ceremonia del beso, que no imágenes de devoción a las que rezar. Sin embargo, en ocasiones lo sagrado está presente, acentuándose con la incorporación de reliquias. En el portapaz, cabe establecer el parentesco formal con otras artes, pero, en general, no entraña la complejidad de aquéllas. En este sentido, no se enfrenta a la problemática espacial que conlleva la construcción, ni al respeto al entorno circundante que debió considerar el retablo, como tampoco asume el carácter secuencial que en determinadas etapas ofreció éste, ni sus completos programas iconográficos.

Como arquitectura en plata se aprovecha de los esquemas y repertorios de la arquitectura en piedra y madera, pero ofrece una mayor libertad en la combinación de elementos y en el manejo de proporciones. El portapaz es un objeto adecuado para ensayar innovaciones y pudo llegar a tener protagonismo en la configuración de prototipos. Además, cuenta con el tamaño como factor a su favor¹⁰. El metal

6 VARCHI, B. *Lección sobre la primacía de las artes*. Estudio preliminar C. Belda Navarro. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993, p. 103. Las opiniones de Alberti sobre la orfebrería y la consideración del dibujo como elemento común han sido estudiadas por NICOLÁS GÓMEZ, D. “La orfebrería en el Tratado de la Pintura, y en otros textos de Leone Battista Alberti, En: *Estudios de Platería*. Murcia: Universidad, 2003, pp. 459-463.

7 ARPHE Y VILLAFANE, J. op. cit., p. 221.

8 ROMERO TORRES, J.L. “Orfebrería y escultura. (Aproximación al estudio de sus relaciones)”. En: *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*. Actas IV Congreso Nacional de Historia del Arte, Zaragoza: C.E.H.A., 1984, pp. 329-350.

9 Véanse el de 1630 de la catedral de Murcia o el de la parroquia riojana de Tricio (PÉREZ SÁNCHEZ, M. “Portapaz de la Inmaculada”. En *Huellas*. Murcia: Caja de Ahorros de Murcia, 2002, p. 290; ARRÚE UGARTE, M.B. *Platería Riojana (1500-1665)*. Logroño: Gobierno de La Rioja, 1993, pp. 375, 398).

10 En palabras de Benvenuto Cellini “No hay ninguna duda de que las cosas pequeñas obedecen más a la mano, por mor de la materia, y que cuanto más pequeñas son tanto más fácil de hacerse obedecer” (CELLINI, B. *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Trad. J. Calatrava. Madrid: Akal, 1989, p. 85).

diferente permite pormenores que la piedra no posibilita. Artistas y clientes fueron conscientes de que los pequeños detalles y matices hablaban de la habilidad de su ejecutor y de la personalidad, gustos, refinamiento y educación del comitente, quien también dejaba patente sus preferencias y devociones. Las señas de identidad de unos y otros podían quedar expresadas a través de las marcas, escudos o inscripciones en estas piezas, en las que los buenos artífices dieron muestra de perfección y belleza.

III. MATERIAL, ELEMENTOS, FORMA, ICONOGRAFÍA E INSCRIPCIONES

Dentro de los ajuares litúrgicos, los portapaces no adquieren el desarrollo o la magnitud de custodias, cálices u otras piezas, aunque son de enorme importancia los que se conservan del siglo XVI y algunos posteriores. Es lógico, por tanto, que los estudios sobre platería aborden especialmente los grandes referentes. No obstante, en tales investigaciones se incluye la catalogación de portapaces, como también se han ido dando a conocer otros gracias a los Catálogos Monumentales, a exposiciones como las Edades del Hombre y otras sobre arte sacro, a los inventarios de bienes de la Iglesia y a investigaciones concretas. Se trata de un patrimonio bastante mermado y en parte desaparecido, debido, entre otras razones, al reaprovechamiento de la plata fundiéndola para realizar éstas u otras piezas del ajuar litúrgico¹¹.

Ciertos portapaces han sido objeto de publicaciones y, desde el punto de vista metodológico, cabe destacar el análisis tipológico que efectuó Sanz Serrano sobre las piezas del siglo XVI¹². Pionero fue Esteban Lorente en la sistematización que efectuó sobre tales realizaciones en Zaragoza, así como Mejías Álvarez para Carmona¹³.

El material más usado fue la plata, aunque también hay portapaces de plata sobredorada, oro, cobre, alabastro, hueso o marfil, pudiendo enriquecerse con esmaltes, esmeraldas, madreperlas y otros adornos de pedrería. En alguna ocasión se encuentran piezas de bronce o combinaciones menos frecuentes como plata con relieve de marfil, nácar sobre madera o el del Monasterio de Uclés, perteneciente a la Encomienda de Santiago, en el que se engarza una placa de jade en una estructura de plata. En gran medida esta situación tuvo lugar porque piezas más tempranas

11 Sobre las principales causas de la pérdida de los ajuares litúrgicos, véase BRASAS EGIDO, J.C. *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1980, pp. 77-79.

12 SANZ SERRANO, M.J., "Aspectos tipológicos e iconográficos del portapaz renacentista". *Cuadernos de Arte e Iconografía*. IV, 8, 1991, pp. 113-123.

13 ESTEBAN LORENTE, J.F. *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. II. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981, pp. 54-60; MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J. *Orfebrería Religiosa en Carmona. Siglos XI-XIX*. Carmona: Ayuntamiento, 2001, pp. 132-133, 159-160.

podían ser incorporadas en marcos de plata posteriores. Excepcionalmente hubo obras realizadas con otros materiales, bien más humildes como “palo” o latón, o bien de gran significación y valor por la riqueza y variedad de los elementos que lo componían; algunas de ellas son extranjeras¹⁴. Por otro lado, a veces se utilizaron ciertos objetos como portapaces que originariamente no tuvieron este uso. El destino de la pieza y el cliente que la encargó fueron determinantes en este sentido, encontrando en los materiales un motivo más de demostración de poder.

En el inventario de 1507 de la catedral de Córdoba se cita uno de azabache y en otra relación dos años anterior perteneciente a una capilla se aludía a dos, uno con imágenes de marfil y otro de “piedra blanca de cristal”¹⁵. En el de 1551 de la catedral de Almería se mencionan dos “de latón morisco dorado” y otros dos “de palo para el pueblo”¹⁶. La madera fue siendo paulatinamente sustituida y, de hecho, el portapaz barroco fue casi siempre de plata o plata sobredorada; de ahí que en el Diccionario de Autoridades se restrinja la definición del vocablo a las piezas de metal.

Podía ir cubierto por algún tejido o se guardaba en cajas, como consta en descripciones. Los paños de portapaz llevaban una cruz o algún símbolo cristiano que revelase su destino sacro y, en ciertos lugares, fueron ofrecidos como ofrendas en festividades.

Para estudiar un portapaz, se debe analizar planta y alzado y anverso y reverso (lám. 1). La terminología es común al retablo y a otras artes y se habla de banco para la parte del pedestal, cuerpo para las divisiones horizontales y calle para las verticales, siendo la central la de mayor importancia y a veces la única. El ático puede concluir con frontones, círculos u otros elementos. Presenta, por tanto, un sistema de ordenación similar a los retablos y portadas con basa, cuerpo con un tema evangélico o hagiográfico entre columnas o pilastras y un remate. La ornamentación se adapta a los gustos imperantes en cada época.

En las piezas del último gótico es frecuente encontrar plantas poligonales en tanto que la estructura suele conformarse como hornacina. Las obras del XVI suelen tener menos profundidad. En general presentan una planta recta con soportes adelantados. Tal estructura se mantiene y se va simplificando a lo largo del siglo XVII, mermándose el desarrollo volumétrico en el XVIII. En ocasiones, las columnas enteras se sustituyen por medias o bien por pilastras o bandas e, incluso, se reduce la conformación del objeto recibiendo un tratamiento como cartela. El

14 Caso del que se conserva en la catedral de Albarracín del segundo cuarto del siglo XVI (CRUZ VALDOVINOS, J.M. *Platería Europea en España (1300-1700)*. Catálogo de la exposición. Madrid: Fundación Central Hispano, 1997, pp. 109-111).

15 NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F. *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1993, p. 98.

16 NICOLÁS MARTÍNEZ, M.M. y TORRES FERNÁNDEZ, M.R. “La platería y los plateiros de la catedral de Almería”. En: *Estudios de Platería*. Murcia: Universidad, 2002, pp. 283-311, cita p. 304.

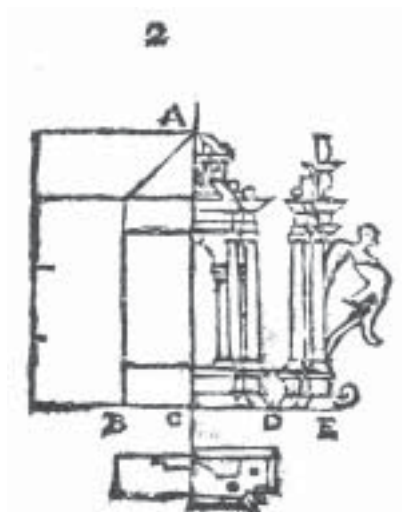


LÁMINA 1. Portapaz. Juan de Arfe, *Varia Commensuración para la escultura y arquitectura*, 1585.

portapaz apoya directamente sobre una moldura o lleva patas en los extremos, bien en forma de garras o de otro tipo.

En el alzado, toda la atención se carga en la parte central, donde se sitúa la imagen religiosa y siempre rige la ordenación axial con composiciones simétricas y equilibrada distribución de masas. La proporción varía según el momento. En la segunda mitad del siglo XVI, Juan de Arfe estableció que la anchura debía ser la mitad de la altura, calculando la longitud del asiento del banco. En el alzado, concedió tres cuartas partes al cuerpo del portapaz y una al frontispicio. Dio recomendaciones para procurar la estabilidad de la estructura —“y para que su asiento sea capaz se hace de fornido embasamento”— y para evitar que produjesen rasguños al besar el portapaz —“Y en estas piezas requiere poco buelo en los resaltos del banco, porque no lastimen el rostro, que es el servicio suyo allí”—¹⁷. Precisamente en el basamento solía ir una cruz para efectuar el ósculo.

Hay variedad de portapaces que van desde los más complicados de dos cuerpos con calle principal y entrecalles, a los más sencillos como orla envolviendo un tema religioso. En alguna ocasión, es bipartito, normalmente debido a un patronato compartido; por ejemplo, el portapaz de los Santos Mártires Emeterio y Celedonio del Museo Municipal de Calahorra¹⁸. En cambio, los santos Ciriaco y Paula se sitúan bajo un solo arco en el portapaz de la catedral de Málaga¹⁹. Singular

17 ARPHE Y VILLAFANE, J. op. cit., pp. 271-272.

18 *La Rioja. Tierra Abierta*. Calahorra: Fundación Caja Rioja, 2000, p. 360.

19 SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. *El Arte de la Platería en Málaga 1550-1800*. Málaga: Universidad, 1997, pp. 247, 291.

es el Niño Jesús de la Catedral de Valencia, fechado en el siglo XVI, en tanto que se articula mediante un trono con la escultura y, en la parte inferior, muestra puertas con la representación de la Anunciación y, tras ellas, un Nacimiento, además de otras escenas de la infancia de Cristo en los laterales y el reverso²⁰.

Muchas veces el tema —la efigie o el relieve historiado— estuvo determinado por la titularidad del templo, por el patrón de la localidad o quedó a criterio del comitente, siendo santos de su nombre, de sus familiares o de sus devociones. Los temas marianos y de la pasión —resaltando el potencial dramático de algunas escenas evangélicas— fueron reiterativos, particularmente, en el gótico y en el renacimiento (Anunciación, Adoración, Ecce Homo, Crucifixión, Piedad, Resurrección, Asunción, etc.). Los más completos ciclos iconográficos aparecen en las piezas del siglo XVI, estando arropado el tema central por otras figuras con la representación de los Padres de la Iglesia, los Evangelistas, Virtudes u otros santos. Dios Padre o la paloma del Espíritu Santo se incorporaron en los frontones²¹. A veces se agregó el Ave Fénix, como también una custodia, caso del portapaz barroco de la Iglesia de San Pedro de Carmona.²² Excepcionalmente, las figuras se multiplicaron y situaron en otros puntos, por ejemplo la pareja de portapaces de la catedral de Astorga, con friso que lleva una secuencia de pilastras que van dejando espacio a las imágenes religiosas que también se sitúan en las esquinas²³.

En los portapaces barrocos se simplificó la iconografía y los atributos de los santos se sumaron a veces mezclados con los motivos ornamentales o en cartelas. En ocasiones, el orden arquitectónico utilizado estaba en relación con la advocación representada. En la cúspide del portapaz se extendió la colocación de una cruz, especialmente desde finales del XVII.

La parte posterior del portapaz suele ser plana, pero en ocasiones puede quebrarse para dar cabida al nicho del anverso, como en el portapaz del Monasterio de Santa María la Real de Dueñas en Zamora²⁴. Esta última situación es menos frecuente en las piezas barrocas donde se impone el relieve y hay menos desarrollo espacial. El reverso es liso u ornamentado. El de Santa Ana, la Virgen y el Niño de la catedral de Sevilla, fechado en el primer cuarto del siglo XVI, simula un muro

20 *La Luz de las Imágenes. Catedral de Valencia. II. Áreas Expositivas y Análisis de Obras*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, pp. 452-453.

21 Si estos temas eran comunes en España, en piezas extranjeras los modelos cambian. En el conservado en la catedral de Córdoba, de procedencia romana, muestra la Adoración de los Magos en la única calle pero son figuras exentas y en el frontón curvo del remate se representa la Anunciación (SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. "Portapaz". *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 165).

22 MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J. op. cit., pp. 342, 642.

23 *Encrucijadas. Las Edades del Hombre*. Astorga: Fundación Las Edades del Hombre, 2000, pp. 370-372.

24 *Remembranza. Las Edades del Hombre*. Zamora: Fundación Las Edades del Hombre, 2001, pp. 206-207.

con sillares, arcos y otros motivos²⁵. Excepcionalmente, se repite el esquema formal del anverso, simplificándolo y dotándolo de menor volumetría. En el de la Asunción de la catedral de Sevilla de hacia 1580 se sustituyen las columnas abalaustradas por pilastras y los nichos de las estrechas calles por motivos ornamentales, pero la secuencia de ritmos se mantiene a ambos lados²⁶. Puede completarse el ciclo iconográfico desarrollado con la introducción de otros temas en esta parte de la estructura. El portapaz barroco suele mostrar menos interés en el cuidado del reverso, aunque a veces se colocaron escudos heráldicos, cruces, motivos decorativos e incluso algún paisaje.

El portapaz presenta casi siempre asa de sujeción, que eventualmente es abatible. Como elemento funcional, cumple su cometido. Arfe sintetiza que debe ser ligera para que ni se tuerza, ni se caiga, y añade: “el asa se pone en el reverso del cuerpo de la Portapaz, y se hace gruesa, que incha a mano, y no sea pesada, porque no cargue ácia atrás”²⁷. Las del XVI son más complicadas y se valen de serpientes, dragones u otros animales fantásticos; o de formas antropomorfas, mascarones, motivos ornamentales, etc. A partir del XVII el diseño del asa se simplifica.

El portapaz puede llevar los escudos de la ciudad o de la villa, del cabildo, del obispo, de la comunidad religiosa, de la orden militar, de la cofradía o del apellido familiar.

A la información que la heráldica proporciona, se agrega la que consta en las inscripciones de diferente tenor que se plasman en estos objetos. Unas aluden al tema representado o al sentido del portapaz²⁸. Otras se refieren al donante, reflejando sus ansias de perpetuidad e indicando incluso título nobiliario o cargo desempeñado y, tratándose de una institución, el nombre de las personas que fueron comisarios en ese momento, así como la fecha, la localidad o el “propietario”.

Estos textos se pusieron en el banco, friso, en el relieve con la representación religiosa, en cartelas sostenidas por figuras, en la parte en la que se apoyaba la pieza o en el reverso, donde había espacio para que fueran más extensos (lám. 2)²⁹. En el caso de dos portapaces que fueron donados en 1581 por el Duque de Segorbe

25 VV. AA.. *La catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1984, pp. 618-619.

26 SANZ SERRANO, M.J. *La Orfebrería Sevillana del Barroco. II*. Sevilla: Diputación Provincial, 1976, pp. 139-140, 335.

27 ARPHE Y VILLAFANE, J. op. cit., pp. 271-272.

28 A veces tienen un cometido de identificación del santo, por ejemplo uno existente en Santa María la Redonda en Logroño, que recuerda el nombre de Santo Domingo al lado del relieve que lo representa (ARRUE UGARTE, M.B. *La Platería Logroñesa*. Logroño: Diputación Provincial, 1981, pp. 100, 130).

29 Recogida por VÁZQUEZ CASILLAS, J.F. “La fotografía como documento para la conservación de las obras de platería en la Región de Murcia: la Junta de incautación y los negativos del Museo de Bellas Artes de Murcia”. En: *Estudios de Platería*. Murcia: Universidad, 2002, pp. 467-491, cita pp. 474-475.



LÁMINA 2. Portapaz de San Patricio. Lorca. Reverso (Archivo fotográfico del Museo de Bellas Artes de Murcia. Fotografía C. Belda. Publicado por F. Vázquez Casillas, 2002).

a la catedral de Córdoba, la inscripción alusiva a la entrega de los mismos comienza en el reverso de una de las piezas y concluye en el de la otra³⁰. Todo ello se une a la información que proporcionan las marcas que lleva.

IV. LA EVOLUCIÓN TIPOLOGICA DEL PORTAPAZ BARROCO

IV.1. Los precedentes

Cualquier propuesta de sistematización está sujeta a variantes locales y a la consideración de que el portapaz va evolucionando al unísono que la arquitectura

30 DABRIO GONZÁLEZ, M.T. "Obras de Rodrigo de León en la catedral de Córdoba". En: *Estudios de Platería*. Murcia: Universidad, 2002, pp. 107-126, cita pp. 122-126 y NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F. op. cit., pp. 104-105.

y que las tendencias espirituales se ven reflejadas en las imágenes religiosas. La convivencia de estilos es muy importante en estas piezas, por la tendencia constatada en algunos talleres a la continuidad de los modelos frente a otros que aceptan tempranamente las novedades. Las diferencias regionales, las persistencias o las filiaciones artísticas con La Corte y lo que supuso el asentamiento de la misma en Madrid con Felipe II originándose un centro de gran apogeo para la orfebrería, los talleres catedralicios, la presencia de artífices extranjeros, la permeabilidad a influencias foráneas —fundamentalmente italianas y francesas—, las preferencias de los maestros por prototipos pretéritos o renovadores originaron una serie de diversidades estilísticas y una complicada casuística que se proyectó más allá del Atlántico en las tierras de la Corona española donde se explotaron yacimientos de plata y oro³¹.

En el gótico final, el portapaz experimentó un apogeo notorio paralelamente al que tuvo lugar en el retablo y siguió sus prototipos persistiendo entrado el siglo XVI. Se dispusieron a la manera de las cajas de los retablos coetáneos, llamados a veces “capillitas”³². La idea de hornacina con altorrelieves o figuras de bulto es la que prevalece y también son características la profundidad que adquieren, la acusada entidad volumétrica y la concepción escenográfica. Normalmente, están compuestos por un cuerpo y, a veces, una caja de remate de menor tamaño que refuerza la verticalidad. Los pilares fasciculados componen una delgada armadura con arcos ojivales, polilobulados o conopiales, con compleja y calada tracería, con gabletes y a veces en los laterales se incorporan esculturas bajo doseles que rematan con pináculos, dotando de un impulso ascendente. Como en la pintura de la época y dentro de las corrientes estilísticas reinantes, se manifiestan influencias flamencas e italianas y se constata la predilección por el oro y por los valores colorísticos, con el uso de plata sobredorada y con la incorporación de piedras preciosas y esmaltes. La elegancia lineal, el gusto por lo decorativo y los juegos con la luz en los recovecos caracterizan el portapaz de esta etapa.

En los primeros años del XVI continuó el esquema anterior, pero con el paulatino abandono de los motivos decorativos de tradición gótica. Se produjo la coexistencia de elementos tradicionales y nuevos y el léxico fue paulatinamente cambiando introduciéndose la traza “a lo romano”.

La arquitectura define y delimita con mayor precisión los espacios en los que situar la escultura. Las columnas o pilastras sustituyen a los pilares fasciculados, los arcos de medio punto a los conopiales y se introducen las veneras y la decoración con grutescos, *candelieri*, animales fantásticos, roleos vegetales y otros motivos del

31 En general en América se mantuvieron los prototipos españoles y portugueses (ARAUJO, E. *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo, 1998, p. 298).

32 SANZ SERRANO, M.J. art. cit.



LÁMINA 3. *Dibujo de un portapaz de los exámenes de maestría para plateros. Valencia, 1514 (Publicado por F.P. Cots Morató, 2004).*

rico y variado repertorio del estilo ornamentado de la época (lám. 3)³³. El preciosismo de la talla en piedra y madera enlaza con la platería. Se generaliza un esquema con columnas y encasamiento central que alberga una imagen religiosa. Suele rematar con frontón con la representación de Dios Padre o la paloma del Espíritu Santo en su interior o con círculo con los mismos temas u otros. Cuando hay calles laterales, no es raro que culminen con frontones curvos de menor tamaño. Frecuentemente se acompaña con virtudes o ángeles que se emplazan en los vértices del triángulo de remate, a plomo con los soportes o recostadas en los derrames del frontón. El perfil de la cúspide puede bordearse con querubines, cintas, veneras u otros elementos decorativos³⁴. La escultura muestra un entendimiento diferente de la figura humana en su canon, en sus modos expresivos, en el movimiento, en el tratamiento y disposición de la indumentaria y en la composición.

En el segundo tercio de siglo se popularizan las columnas abalaustradas. La influencia del tratado de Diego de Sagredo, publicado en 1526 y primer texto

33 Quiero agradecer al prof. Cots Morató su generosidad al permitirme reproducir los dibujos de los portapaces que acaba de publicar (COTS MORATÓ, F.P. *El examen de maestría en el arte de Plateros de Valencia: Los dibujos y sus artífices (1505-1882)*. Valencia: Ajuntament, 2004, pp. 337-342).

34 Véase, por ejemplo, el de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Sax (PÉREZ SÁNCHEZ, M. "Portapaz". En: *La Luz de las Imágenes. Orihuela*. Orihuela: Generalitat Valenciana, 2003, pp. 280-281).

sobre arquitectura escrito en lengua romance, se hace patente en el uso de esquemas, el mencionado tipo de soportes y otros elementos³⁵. Conforme avanza el siglo se experimenta la complicación del diseño. No es raro encontrar portapaces de un cuerpo con tres calles con nichos laterales y a veces dos superpuestos a cada lado del relieve central o bien articulados por órdenes menores. A ello se suma el ático, agregando figuras en puntos diversos de manera que la integración de la arquitectura y la escultura adquiere connotaciones diferentes. En este siglo quizás más que en otros, los cambios tipológicos en el portapaz van paralelos a los que tienen lugar en el retablo, como dan fe los ejemplares que persisten³⁶.

Algo más tardía es la introducción de los soportes antropomorfos que conviven con las columnas abalaustradas en la segunda mitad de la centuria. Se observa una tendencia a la verticalidad, se estilizan los modelos y se introducen licencias manierista. Concluyendo el siglo los soportes mencionados van siendo progresivamente abandonados y van penetrando las influencias de Viñola, Palladio y otros tratadistas que propician la correcta aplicación de los órdenes arquitectónicos. En este sentido, cabe resaltar el manejo de las sucesivas ediciones del tratado de Vitruvio y en algunas ocasiones de los de Serlio y Alberti³⁷.

El portapaz cambia en las décadas finales del Quinientos, afectándole la renovación y el aumento de los ajuares litúrgicos tras el Concilio de Trento y dejándose impregnar de los modos del clasicismo de El Escorial y, en particular, del retablo mayor del monasterio. Por otro lado, por primera vez en 1585 un tratado sobre arquitectura y escultura, según rezaba el título, dedicaba atención al portapaz. Arfe expresó las relaciones geométricas y los principios que debían regir la composición de esta pieza, convirtiéndose en norma y referencia en cuanto a forma y proporción y prolongando su influencia. Le avalaba el prestigio familiar de sus antepasados y el propio; no en vano, las realizaciones de todos ellos habían constituido hitos y su fama se había extendido por España. Su libro fue reeditado, lo que redundaría en la difusión y el éxito que tuvo. Entre otras cosas, Arfe recomendó lo siguiente:

“Y las molduras del banco, que sean las mismas del Pedestal de su orden, y siempre se hacen como Portadas, con sus frontispicios agudos, ó redondos, ó escarzanos, como en esta figura. Y quando en lugar del Frontispicio se pusiere otro cuerpo para poner alguna figura, ó Historia, ó Armas, se debe romper el Frontispicio, y en este rompimiento se ha de

35 SAGREDO, D. de. *Medidas del Romano*. Edic. F. María y Agustín Bustamante, Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986.

36 MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. “Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. XXX, 1964, pp. 5-66.

37 Sobre los tratados que circulaban entre los artistas, véase SOLER I FABREGAT, R. *El libro de arte en España durante la Edad Moderna*. Oviedo: Ediciones Trea, 2000.

advertir, que lo que quedáre de Frontispicio ha de ser á plomo, con los pilastrones del encasamento principal; de manera, que el abierto no sea mas que el encasamento de la Historia. La talla de estos Frisos ha de ser concertada, que tanto á un lado, como á otro: entiéndese, no siendo cosas vivas las que se pusieren, como son figuras humanas, ó otros animales, porque la Arquitectura no consiente variedad en el follage³⁸.

Esta triple circunstancia —el Concilio de Trento³⁹, el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial⁴⁰ y el tratado de Arfe— fue determinante en la disposición en el portapaz de una tipología austera y sobria que se prolongaría a lo largo de la primera mitad del siglo XVII.

Del tránsito de siglos son algunos portapaces formados por relieves bordeados de un fino listel y culminados a veces con una cruz, de los que persisten varios ejemplares en la Diócesis de Vitoria⁴¹.

IV. 2. El portapaz barroco

Al portapaz barroco se puede aplicar la cronología establecida para otras artes, en el entendimiento de la flexibilidad con la que se deben manejar las fechas. Por tanto, se consideran tres momentos en su desarrollo:

- El Protobarroco.
- El Barroco Pleno.
- El Barroco Tardío y Rococó.

El Protobarroco arrancaría desde finales del XVI y se extendería durante la primera mitad de la nueva centuria, prolongándose los prototipos establecidos en algunos talleres. Se trata de un portapaz que al unísono que el retablo romanista manifiesta una simplificación estructural de nítidos perfiles, reduciéndose la conformación de la pieza a un cuerpo de una calle que acoge una historia o una figura en el centro y que va delimitada por pilastras o columnas y con frontón roto o no, aunque a veces concluye con un remate en arco. Puede llevar pirámides y bolas, retomando motivos ornamentales usados por Herrera en El Escorial. Este clasicismo severo se impregnó de un sobrio lenguaje ornamental y de los gustos estilísticos de la época. Se difundieron los cartuchos recortados, roleos vegetales y repertorios

38 ARPHE Y VILLAFANE, J. op. cit., p. 272.

39 RIVAS CARMONA, J. "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias". En: *Estudios de Platería*. Murcia: Universidad, 2003, pp. 515-536.

40 En otro sentido, cabe recordar que el Padre Sigüenza no pasó por alto la presencia de dos portapaces que había en El Escorial, dedicándoles un escueto comentario.

41 MARTÍN VAQUERO, R. *La Platería en la Diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Álava: Diputación Foral, 1997, pp. 262-263, 538-540.

inspirados en tratados centroeuropeos del manierismo como Dietterlin u otros⁴². A la nómina de teóricos sobre la arquitectura ya mencionados, se sumaron otros textos que consta documentalmente que se manejaron, como el de Scamozzi.

Se abandona la compartimentación precedente y los nuevos esquemas más sencillos se difunden perfectamente tipificados con clara organización compositiva. Ya no se requiere tanto esfuerzo de ordenación, aunque excepcionalmente se mantuvieron los anteriores. Por ejemplo, el ejemplar fechado en 1606, conservado en El Pilar de Zaragoza, persevera en la compleja estructura con un cuerpo de tres calles —la central mayor que las laterales— y ático culminado con un relieve circular y flanqueado por virtudes recostadas⁴³.

Como se ha comentado, Arfe instauró por vez primera las pautas para realizar portapaces. Representaba la tradición, al pertenecer a una familia de reconocidos orfebres, pero con clara voluntad de renovación. Las cuestiones de medida y proporción no permitían grandes variaciones. Fijó la altura en “una quarta de vara” aproximadamente y precisó que se dividiese en cuatro partes, concediendo tres al cuerpo del portapaz y una al frontispicio. Además, implantó la razón geométrica dupla entre altura y anchura. Los módulos propuestos constatan la exactitud que se concedía al canon y a los números, como bien destacó Esteban Lorente⁴⁴, y a la relación e imbricación de las partes con respecto al todo.

Arfe consideró primordial la sistematización de los elementos de composición bajo el denominador común del orden arquitectónico elegido y, por tanto, éste determinaba un tipo concreto de molduras desde el arranque a la conclusión de la pieza. Sólo daba opción al portapaz fachada, culminado con frontispicio. Indicaba cómo podía ser éste —agudo, redondo o escarzano— y cómo se trazaría si se dispusiera un ático. Advertía que había que colocar los elementos a plomo y establecía criterios sobre el tamaño de la abertura del frontón roto. No olvidó mencionar el ornamento, rechazando expresamente figuras humanas y animales; lo que redundaría una vez más en su compromiso con el presente, asumiendo el pasado, un pasado que iba más allá del entronque con sus antepasados plateros. La geometría subyacente y los sistemas proporcionales enlazaban con el entendimiento de unas normas fundamentadas en la armonía de la Naturaleza en la que se había inspirado la tradición escrita sobre arquitectura. Este principio se articuló desde el título de su tratado. *Varia conmensuración* refleja la preocupación por la medida y la relación de las partes como factor esencial, aplicado en este caso al

42 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. “Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre Manierismo y Barroco”. En: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada: C.E.H.A., 1977, II, pp. 553-339.

43 ESTEBAN LORENTE, J.F. op. cit., pp. 135-146.

44 ESTEBAN LORENTE, J.F. “Sistemas proporcionales en la platería aragonesa del Renacimiento y Barroco”, *Artígrama*, 5, 1988, pp. 145-165.

diseño del portapaz; un portapaz que debía refrendar su solidez partiendo de la firmeza del banco. La teoría arquitectónica del XVII en España insistió en el valor de los números en los procesos de articulación, caso de Fray Lorenzo de San Nicolás, quien juzgó superficiales y extraños los proyectos de orfebres y otros artistas.

La columna entorchada, usada en los retablos, no fue tan común en los portapaces de la época. Apareció puntualmente y a veces presentando sólo el tercio inferior de los fustes con las estrías girando⁴⁵. También se utilizaron pilastras con fustes decorados de manera que se evitaran resaltes⁴⁶. No en vano, Arfe recomendó poco vuelo en el banco para que no se dañase la cara del fiel en la ceremonia del beso.

Durante el Barroco Pleno, la rigidez del modelo anterior fue cesando, el dinamismo afectó a los elementos compositivos, que no a la planta que no permite un movimiento acusado y mantiene su rigurosa disposición. En algunos casos cabe matizar una distinción de dos fases que corresponderían, respectivamente, a las últimas décadas del Seiscientos y a las primeras del Setecientos. Tal clasificación está motivada por cambios experimentados en el uso de un tipo de soporte y en la variada disposición de los elementos y configuración del ornamento, pero no siempre está clara esta distinción. El relieve se generalizó en lugar de las figuras de bulto que estuvieron en piezas anteriores.

El clasicismo formal sobrepasó en muchos casos la mitad del siglo XVII, cuando se fue paulatinamente introduciendo una alteración en el soporte elegido y sobre todo un incremento del ornamento de cierta corporeidad (lám. 4). La irrupción de la columna salomónica llegó al portapaz, aunque no se difundió con la misma intensidad que en la arquitectura en piedra o incluso en otras piezas de plata, como custodias procesionales en la que sí tuvo especial cabida. El destino y funcionalidad de la pieza lo justificaría. No obstante, hay bastantes ejemplares de esta índole (lám. 5)⁴⁷. Los dos de Santa María de Carmona incluso presentan tres calles delimitadas por cuatro columnas salomónicas que se sustituyen por otras que no lo son en el ático⁴⁸. El sentido de giro de sus fustes no responde a una concepción unitaria. Si en el último caso mencionado, todas optan por un mismo sentido, en otras guardan un criterio similar al del retablo; es decir, a un lado y otro del encasamiento principal llevan movimientos contrapuestos, bien en un

45 Véase por ejemplo el de la catedral de Zamora (PÉREZ HERNÁNDEZ, M. *La Platería de la Ciudad de Zamora*. Zamora: Diputación & Ayuntamiento, 1999, p. 178).

46 KAWAMURA, Y. *Arte de la Platería en Asturias. Periodo barroco*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 1994, p. 154.

47 CRUZ VALDOVINOS, J.M. y GARCÍA Y LÓPEZ, J.M. *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1979, pp. 73-74. fig. 75 y ESTEBAN LORENTE, J.F. op. cit., p. 164.

48 MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J. op. cit., pp. 251-252, 618.



LÁMINA 4. *Dibujo de un portapaz de los exámenes de maestría para plateiros. Valencia, 1674 (Publicado por F.P. Cots Morató, 2004).*



LÁMINA 5. *Portapaz. El Pilar. Zaragoza. C. 1685 (Publicado por J.F. Esteban Lorente, 1981).*

sentido expansivo o hacia el eje de simetría, pudiendo repetirse o no en el soporte colindante⁴⁹.

En el último cuarto del siglo XVII, el valor de lo decorativo adquirió especial relevancia con la presencia de un abundante y denso ornamento repartido por la superficie del portapaz. Proliferan los querubines que se mezclan con cartelas, mascarones, palmas, veneras, cintas, frutas y motivos vegetales que se ondulan y rizan en su disposición. En el eje de los soportes, se colocan jarrones y otros adornos.

Los frontones se rompen y sus extremos se enroscan. Se produce el reforzamiento visual de los laterales mediante la duplicación de los soportes y frecuentemente por la incorporación de aletones que se habían introducido en algunas ocasiones en el momento precedente; aletones que engrosan su silueta en el arranque del cuerpo y van paulatinamente estrechándose desde las volutas de la base a los motivos vegetales que se alzan sobre aquéllas y proporcionan un recorrido de contornos ondulados.

Triunfan las disposiciones de curva y contracurva y la articulación se hace más fluida y flexible, afianzándose los modelos de un solo cuerpo con única calle pero

49 MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J. op. cit., pp. 251-252, 341, 302-303, 631, 642.



LÁMINA 6. *Dibujo de un portapaz de los exámenes de maestría para plateros. Valencia, 1700 (Publicado por F.P. Cots Morató, 2004).*

sin la tensión de rígidas estructuras definidoras de la forma. No se olvidan las experiencias precedentes en cuestiones de proporción y ordenación, ni la simplificación iconográfica.

Cerrando el siglo se produjo otro hecho importante para el arte de los metales como fue la publicación en 1696 de *Crisol histórico-político de la antigüedad, nobleza y estimación de el arte liberal de los plateros* de Manuel Vidal y Salvador. Una vez más el gremio de plateros defendía la ingenuidad de su profesión frente a una concepción de arte mecánica. La nueva centuria arrancó con la Guerra de Sucesión y el cambio dinástico y lo que ello significaba de influencias francesas propiciadas por los Borbones, pero también de la crisis económica que acarreo la contienda bélica.

El portapaz no experimentó grandes modificaciones. El uso de la columna salomónica se prolongó pero apenas se utilizó el estípite, soporte repleto de ángulos y perfiles cortantes que, en cambio, proliferó en el trabajo con la piedra y la madera. El tono casticista se dejó sentir en esta disciplina⁵⁰.

La arquitectura oblicua aparece esporádicamente, haciéndose eco de Caramuel. Van llegando libros como el del Padre Pozzo o el de Domenico de' Rossi que

50 No en vano ilustrados como Antonio Ponz censuraron que, al igual que hubo *Churriguerras* en la arquitectura, en la platería hubo maestros con invenciones necias y novedades ridículas (Recogido en MARQUÉS DE UREÑA, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1785, pp. 345-346).

incluye información sobre los diseños de altares en Roma. Las cesiones a lo ornamental —con un repertorio de formas más menudas— ganaron terreno con la paulatina pérdida de la rigidez y prestancia arquitectónica, arqueándose las líneas de definición del encasamiento de los cuerpos que, a veces, quedaron como molduras encadenadas por un ornamento más menudo y de rizadas terminaciones (lám. 6).

En el segundo tercio del siglo XVIII o un poco más tarde según los talleres y las escuelas, comienzan a imponerse ciertas características que definen el Barroco Tardío o Rococó⁵¹. En el portapaz se operan importantes cambios. José Tramullas y Ferrera publica en 1734 *Promptuario y guía de artifices plateros*. La recuperación económica al amparo de la paz va dando sus frutos y repercute sobre los ajuares litúrgicos, conservándose un número abundante de portapaces de esta etapa. Las técnicas utilizadas, fundamentalmente repujado, permiten el adelgazamiento de la chapa y, por consiguiente, la utilización de menor cantidad de plata, en contraste con etapas precedentes, lo que también repercute en el coste de la pieza.

El portapaz se hace más plano, en gran medida pierde el sentido del volumen y supera la dependencia de la arquitectura en la búsqueda de soluciones decorativas, al igual que en el retablo, que también hizo que lo ornamental desempeñara un papel casi estructural. Se opta por un concepto de marco más o menos artificioso de perfiles curvos, con paulatina introducción de rocallas, de chinescos y de un ornamento más menudo. Como prototipos a seguir, se generalizan las formas rectangulares con aletones extremos y remate y también los óvalos, relacionándose estos últimos con las medallas y otros objetos de las artes decorativas como cartelas de estandartes procesionales⁵², sin olvidar las relaciones con las sacras contemporáneas. Por todo ello, se modifican las relaciones que existían entre la arquitectura y la escultura y va desapareciendo o adquiriendo otro valor la concepción regida por líneas horizontales y verticales, por pilastras y entablamentos definiendo los espacios para las imágenes. En muchas ocasiones el portapaz no demanda elementos columnarios, ni frontones, sino que listeles y adornos se elevan sobre la escena religiosa, dejando espacio para atributos del santo representado, para escudos u para otros elementos. En este sentido, al faltar el orden arquitectónico se eliminan todos los elementos que lo componen, incluido el basamento y el entablamento, siendo sustituidos por molduras de mayor o menor entidad de acuerdo con el diseño y en función de las razones numéricas que rigen la composición del portapaz. Se tiende a incorporar una cruz en el remate.

Se acentúan los ritmos y movimientos ondulados en motivos ornamentales, pero el dinamismo no alcanza a las estructuras y es frecuente la supresión de

51 *Arquitecturas y Ornamentos Barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1998.

52 Véase por ejemplo las del siglo XVIII estudiadas por RIVAS CARMONA, J. “La Orfebrería de la Semana Santa en Puente-Genil”, *Revista de Semana Santa (Puente-Genil)*, 1996, s.p.



LÁMINA 7. *Portapaz de San Patricio. Lorca (Archivo fotográfico del Museo de Bellas Artes de Murcia. Fotografía C. Belda. Publicado por F. Vázquez Casillas, 2002).*

ángulos. Ejemplares más tempranos muy decorados se anticipan a estos prototipos⁵³.

El cambio tipológico afecta al banco, al cuerpo y al remate. El primero a veces deja de constituir una base estable y se sustituye por patas o por bandas con sinuosos recorridos y perfiles curvos (lám. 7). El elemento que corona la estructura se simplifica manteniendo la elevación más acentuada en el centro, respetando modelos utilizados con anterioridad.

Junto a tratados como el de Galli Bibiena, influyen otros que incluyen láminas con diseños de interiores, como el de Briseux, y circulan repertorios de grabados de procedencia francesa e italiana.

En ocasiones la pieza se diseña como motivo ornamental, bien una cartela o una rocalla y se simplifica aún más la iconografía. La nitidez anterior de los

⁵³ Por ejemplo, la pareja de portapaces de la iglesia de San Pablo de Zaragoza fechada en 1687 (ESTEBAN LORENTE, J.F. op. cit., pp. 137-138).

perfiles se dispersa y prácticamente se pierde la concreción que establecían las líneas definidoras de la arquitectura⁵⁴. En Badajoz hay dos parejas de portapaces de los años setenta y ochenta del siglo XVIII que reflejan los cambios operados. En un caso presentan motivos eucarísticos —bien el Cordero sobre el Libro de los Siete Sellos o el Pelicano— y en los otros aparece la Cruz de Malta o atributos de la pasión con la abreviatura del nombre de Cristo⁵⁵. Ovals son los que hizo Pedro de Montes en 1779 para la catedral de Málaga⁵⁶. En los de la Basílica del Pino en Canarias, el relieve mariano de los dos portapaces está circundado por aureola de rayos que se envuelve con una moldura de perfil mixtilíneo⁵⁷.

Pese a ello, muchas veces se valieron de sencillos diseños, incluso no siempre se produjo tan acusadamente la pérdida de la entidad arquitectónica y prosiguieron los modelos anteriores simplificados, aunque con la plasticidad y elegancia que caracteriza al portapaz de ese momento, con menos pretensiones de monumentalidad y con proliferación de curvas y contracurvas, en un contexto de intensas influencias extranjeras. Además, se conservan otras piezas que estilísticamente están próximas a los retablos de menor entidad, emplazados en capillas laterales, con encasamiento entre pilastras y aletones que se ensanchan en la parte inferior y con copete. Con esta concepción se configuró el de la Inmaculada, que atesoraba la parroquia de San Julián en Sevilla, fechado a mitad del XVIII. Presenta banco, un cuerpo flanqueado por pilastras con guirnaldas colgantes, copete con frontón roto que enrosca los extremos y silueta de perfiles ondulados⁵⁸.

La gracilidad del rococó aleja de la rigidez. Las sutilezas y los motivos más menudos repercuten sobre la volumetría y sobre la planta que es muy plana y apenas tiene desarrollo, en contraste con la flexibilidad en los elementos que componen su estructura.

En la década de los ochenta persisten ejemplares de transición que entroncan con los modelos precedentes pero ya hay superficies libres de ornamento que alternan todavía con golpes de rocallas, tal y como figuran en la pareja de portapaces fechada en 1786 y existente en la parroquia de San Nicolás de Murcia. No hay líneas de delimitación horizontales y la estructura se compone de dos óvalos superpuestos con una cruz y un relieve del santo titular, ambos insertos en un amplio marco de perfiles irregulares⁵⁹.

54 MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J. op. cit., pp. 159-160, 252-253, 618, 619, 631.

55 TEJADA VIZUETE, F. *Platería y Plateros Bajoextremeños (Siglos XVI-XIX)*. Mérida: Universidad de Extremadura, 1998, pp. 136-137, 569-570.

56 SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. "La platería y los maestros plateros de fábrica en la catedral de Málaga durante el siglo XVIII". *Boletín de Arte*, 11, 1990, pp.159-181, cita pp. 176-177, 182.

57 HERNÁNDEZ PERERA, J. *Orfebrería de Canarias*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955.

58 SANZ SERRANO, M.J., op. cit. I., p. 374.

59 MERGELINA, V. de. "Catálogo de Orfebrería Religiosa". En: *Murcia Barroca*. Murcia: Ayuntamiento, 1990, pp. 141-147, cita p. 145.

A finales del XVIII, el portapaz se hace eco del academicismo imperante, se impregna de la severidad y depuración ornamental y del carácter normativo que domina. Los portapaces tardíos se resuelven sin las licencias anteriores, con repertorios compuestos por guirnaldas, cintas y ráfagas sobre los frontones de coronamiento que vuelven a utilizarse, aunque se mantienen frecuentemente los esquemas anteriores⁶⁰.

V. ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

Los portapaces españoles de los siglos XVI al XVIII constituyen un conjunto relevante aunque muy mermado y presentan una identidad clara. Evolucionaron conforme a las pautas estilísticas y a las técnicas de orfebrería de cada etapa, presentando repertorios formales próximos a la arquitectura y al mobiliario litúrgico, así como a otras piezas de platería sacra.

Se inspiraron en tratados sobre otras artes —sobre las que también influyeron—, en estampas, grabados, dibujos y en portadas de libros. La disciplina impuesta por Arfe, en cuanto a la aplicación de la proporción y el respeto a los órdenes arquitectónicos en la totalidad de sus elementos, se mantuvo en el portapaz barroco, menos atrevido que el del siglo XVI, pero que presenta mayor experimentalismo y complejidad.

Desde los portapaces más desarrollados y volumétricos a los rodeados de una sencilla moldura de enmarque con tratamiento mucho más epidérmico, convivieron experiencias innovadoras junto a otras menos atrevidas debidas a maestros con menor capacidad imaginativa que reiteraban los modelos establecidos.

En su traza y ejecución, el portapaz sintetiza la unidad de las artes del dibujo. La arquitectura y la escultura se ofrecen bajo el dosel común de la platería, que aporta los recursos y las técnicas propias del quehacer con el metal. Si la arquitectura marca la pauta, la escultura ofrece la advocación o devociones solicitadas. La relación entre la figura y el marco experimentó transformaciones a lo largo del tiempo en estos objetos litúrgicos, que cumplían su función en la Misa durante la Ceremonia del Beso, como símbolo de reconciliación, de serenidad y de comunicación de la Paz de Cristo.

60 CRUZ VALDOVINOS, J.M. y GARCÍA Y LÓPEZ, J.M., op. cit., pp. 100-101, figs. 123-124. Los aprendices y oficiales de platería también se formaron por entonces asistiendo a las clases de las Reales Academias de Bellas Artes y a las Escuelas Patrióticas de Dibujo, Aritmética y Geometría de las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País donde se fueron imponiendo tales fórmulas. Véase ejemplares más tardíos recogidos por CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2000, pp. 337-342.

Entre el lujo y la humildad. Plata, status y comportamiento social en la Murcia del siglo XVIII

ANTONIO PEÑAFIEL RAMÓN
Universidad de Murcia

La lectura, análisis y correspondiente estudio de las fuentes de carácter notarial constituyen hoy en día uno de los aspectos más sugerentes a la hora de intentar conocer cuestiones relacionadas con las formas de vida de personas, sectores y épocas determinadas. En este sentido, se han considerado primordiales los contenidos de inventarios de bienes y cartas dotalas, debido fundamentalmente a su riqueza de aportación de datos. Sin embargo, y aunque no queda duda en lo referente a las posibilidades de conocer, gracias a ellos, cuanto pueda referirse a utensilios y objetos en general que acompañaron la vida de sus propietarios, así como, por supuesto, los motivos iconográficos objeto de preferencia, o los característicos, al menos, del ámbito doméstico y particular de unos y otros, lo cierto es que su lectura suele caracterizarse también por determinados silencios: los que, por el contrario, y aunque no en todos los casos, pueden hallarse —o, al menos, rastrearse— a través de testimonio tan significativo como puede llegar a ser, precisamente, el testamento.

Puesto que la relación inventarial se presenta habitualmente con carácter predominantemente cuantitativo, en tanto que el testamento en sí permite mostrar mayores matices humanos. Y así, junto al qué, hay un porqué, y junto a la cifra numérica, aisladamente considerada, puede existir una justificación, una clave, un motivo.

De este modo, y aunque acusado también, en ocasiones, de excesivamente frío y protocolario, de testimonio meramente convencional y plagado de arquetípicas fórmulas repetitivas, el testamento es, no obstante, el documento que sirve al hombre para desprenderse de lo material ante la muerte, así como de la preparación ante el Más Allá¹. En tanto que “la seguridad en la muerte es la luz bajo la cual va a decidir el testador sus últimas disposiciones”², buscando, además, conseguir reparar en lo posible el mal uso que se haya podido hacer de los bienes a lo largo de la vida³.

Nos encontramos, pues, con una documentación que ha sido calificada, por ello, de “sobria, contundente y poco sospechosa”⁴, debiendo distinguir entre ese inventario al que ya hemos aludido, como fuente quizá más pulcra y escrupulosa, y el testamento propiamente considerado, dotado de un “aura espiritual”, pues no tiene como principal finalidad la descripción de objetos ni el contaminarse “con la podredumbre del mundo y la materia”. Por lo que lo que el inventario pueda ganar al testamento en cuanto sistemático y completo, lo perderá ante éste en representatividad social⁵.

UN TESTAMENTO SINGULAR

Y así, ese carácter pretendidamente frío y protocolario con que en ocasiones se le ha tachado, se rompe bruscamente en determinados casos y situaciones, como en el que en estos momentos nos ocupa. Se trata, efectivamente, del testamento de Don Cristóbal Antonio de Bustos Carrasco Balboa Calvillo y Carrillo, señor de la villas de Cotillas, Alguazas y Benajandín, marqués de Corvera y vecino de la ciudad de Murcia, efectuado en 30 de Septiembre de 1756 ante José Zomeño⁶.

Documento riquísimo en extensión, contenido, matices y consideraciones de carácter personal, sirve precisamente para llegar a mostrarnos rasgos definitorios y

1 CORIA COLINO, J.: “El testamento como fuente de estudios sobre mentalidades (siglos XIII a XV)”, *Miscelánea Medieval Murciana*, Murcia (1982) p. 194.

2 ARCE y CERVANTES, J.: “Reflexiones sobre el testamento”, *Anales de la Academia Matritense del Notariado*, 22, t. III (1978). Cit. LOPEZ, R.: *Oviedo: muerte y religiosidad en el siglo XVIII (Un estudio de mentalidades colectivas)*, Oviedo, 1985, p.51.

3 LEBRUN, F.: *Les hommes et la mort en Anjou, aux 17 et 18 siècles*. Mouton-Paris, 1971, p. 451. Cfr. PEÑAFIEL RAMÓN, A.: *Testamento y Buena Muerte (Un estudio de mentalidades en la Murcia del siglo XVIII)*, Murcia, 1987, p. 46.

4 LARA RÓDENAS, M.J. de: “Arte y clientela popular en el Barroco. Un estudio sobre oferta, demanda e iconografía religiosa a través de la documentación notarial onubense”, en *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*, VII CEHA, Murcia, 1988, p. 306.

5 *Ibidem*, p. 307.

6 Archivo Histórico Provincial de Murcia. Protocolo 4102. Publicado en apéndice documental por PEÑAFIEL, A.: *Testamento...* pp. 186 a 207.

A este respecto, y habida cuenta de lo que supondrían las continuas referencias al texto del documento, ya transcrito y publicado, queremos obviar las correspondientes citas en torno a los distintos folios del mismo a lo largo del presente trabajo.

característicos de un sector y una mentalidad, la nobiliaria, a la hora de enfrentarse —y afrontar— el último momento, el verdadero, ante el cual no deberían caber disimulos ni engaños.

Personaje, además, merecedor de un estudio biográfico —sin ninguna duda apasionante— mucho más prolijo y detallado, que no nos resistimos a trazar en un futuro, y que excedería, por supuesto, el ámbito que constituye el objetivo o cometido del presente trabajo, Cristóbal de Bustos, ennoblecido por vía matrimonial con el título de marqués de Corvera⁷, representa un interesante ejemplo de lo que podríamos denominar posibilidades de ascenso social, dentro de una sociedad pretendidamente cerrada como sería la del Antiguo Régimen.

Sin embargo, el mencionado testamento servirá también para mostrarnos detalles del drama personal de toda una vida, plagada de luchas⁸, intrigas, ambiciones y pleitos (por supuesto, también familiares), así como aspectos del triste resultado al que se ha llegado, expresados en cuestiones tales —y a la vez tan elocuentes y significativas— como la clara repulsa hacia sus hijos varones vivos, es decir, hacia aquellos que deberían ser continuadores de un apellido por cuyo mayor esplendor tanto se habría luchado.

Constituyendo, por otra parte, un elocuentísimo ejemplo de aparentes contradicciones entre lo que puede suponer un —posible— deseo de humildad a la hora de encarar la muerte y cuanto con ello conlleva, y un ansia de lustre representado a través de las disposiciones testamentarias en torno a cuantos objetos de valor —y entre ellos, por supuesto, los referentes a oro y plata— forman parte de su patrimonio. No en vano Corona, Iglesia y nobleza son los principales detentadores de tan preciados metales en la época que nos ocupa. Resultando, además, documento sumamente valioso tanto por lo que se dice como por lo que se intuye, esto es, lo que aunque no se hace constar de manera expresa o fehaciente, nos permite poder leer entre líneas al respecto.

¿LA HUMILDAD APARENTE?

El testamento muestra, así, dos partes claramente diferenciadas. En una de ellas, Cristóbal de Bustos hace profesión de fe, expresando su deseo de que el

7 El título de marqués de Corvera habría sido concedido, efectivamente, en 24 de octubre de 1683 (Real Despacho de 1 de Agosto de 1685) a D. Pedro de Molina y Rodríguez de Junterón, señor de Cotillas y de Torreblanca, casado con D^a Francisca de Guevara. De ese matrimonio nacerían, precisamente, D. Pedro, D^a Ana —que casaría con D. Cristóbal de Bustos, hombre acaudalado, poseedor de cuantiosos mayorazgos— y D^a Catalina, pasando a heredar el título la referida D^a Ana, a la muerte de su hermano sin descendencia.

8 Como quedará expuesto, por ejemplo, a través de la lectura del testamento, en cuestiones tales como las dos vidas de plaza de alguacil mayor de la Inquisición de Granada en la ciudad de Baza, deudas de D. Pascual de Aguado como marido de D^a Francisca de Moya, pleito ejecutoriado seguido contra sus tutores “de lo que me tubieron usurpando”, etc..

cuerpo vuelva a su procedencia, designando, como viene a ser lo normal en los esquemas mentales del Antiguo Régimen, todo un conjunto de disposiciones en este sentido⁹.

Establecerá, por ello, que antes de morir quede su cuerpo “desnudo en carnes, sin más que unos paños menores que tengo prebenidos, sin medias, zapattos¹⁰, y antes de espirar, hecha en el suelo una cruz de zeniza, y sobre ella puesto en cruz mi cuerpo, y después de haber espirado se amortaje con un ábito de mi Padre Señor San Francisco de Padres Descalzos del Señor San Diego de esta ciudad¹¹, los brazos cruzados metidos en las mangas de dicho ábito, que es la forma que se entierran otros religiosos, sin hazer la barba, poniendo dicho mi cuerpo en el suelo, sin bayeta ni tapete debajo y por cabezera tres ladrillos, y a cada lado una bela parda en candeleros de barro, y **no de plata** ni otro metal...” Es decir, con una clara y expresa alusión a cuanto debería suponer la idea de ostentación y riqueza que por su condición le correspondería y a lo que representaría, en contradicción, la presencia del barro, esto es, del material más humilde y sencillo, formado simplemente por tierra y agua y relacionado así, desde el punto de vista simbólico, con la materia de procedencia original del ser humano, ya que en el mundo de la

9 Dándonos idea de uno de los aspectos definitorios del documento notarial, como sería, precisamente, el marcado carácter utilitario de la religiosidad de la época, expresado en todo un conjunto de gestos, actitudes y comportamientos dirigidos con una finalidad previa. No en vano la aparente humildad del marqués de Corvera se encontraría relacionada con el principio igualitario de la muerte, así como con la forma de emprender el camino a la otra vida, representada por el alejamiento de riquezas y bienes materiales.

10 Cuestión con la que podría relacionarse, también, la petición, mostrada por parte de algunos testadores, de ir descalzos los pies y desnudas las piernas, ruego que quizá podría estar relacionado con la disposición recogida por determinadas Constituciones Sinodales de que “cuando se llevaren los difuntos por las calles, aunque sean sacerdotes, vayan los pies hacia delante, y así se ponga en el féretro y en la sepultura” (*Constituciones Sinodales del Obispo de Málaga Fr. Alonso de Santo Tomás*, Sevilla, 1674, fol. 473. Cit. REDER GADOW, M.: *Morir en Málaga. Testamentos malagueños del siglo XVIII*, Málaga, 1986, p. 101). Y ello desde la antigüedad: “Porque los difuntos tienen los pies hiertos. Dize Plutarco en los *Problemas*, que llevan a enterrar los difuntos diferentemente de lo que nacimos, porque las más veces nacemos de cabeza, porque el nacer de pies es casi cosa monstruosa. Y nos llevan a enterrar con los pies puestos azia la calle, porque el morir sea contrario al nacer” (Cfr. FORTUNY PREVI, F.: “La declaración magistral de Diego López: Comentario de Realía (II)”, en *Historia y Humanismo*, Murcia, 2000, p. 328).

11 Circunstancia frecuente en la época estudiada, al ser muy elevado el porcentaje de testadores que optan por el hábito de San Francisco a la hora de ser enterrados, en parte por la gran popularidad del Santo, en parte por la gran cantidad de Indulgencias concedidas a dicho hábito por los Papas, desde Nicolás IV a Clemente VII (Vid GONZALEZ LOPO, D.: “La actitud ante la muerte en Galicia occidental de los siglos XVII y XVIII”, *II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada*, Santiago de Compostela (1982), p. 128), así como por el carácter de intercesor de San Francisco para las almas del Purgatorio (LÓPEZ, R.: *Oviedo: muerte y religiosidad ...* p. 68). Sin poder olvidar, igualmente, el que los sectores acomodados parecen querer aproximarse, a través de estos frailes, a los pobres, es decir, a aquellos a quienes representan, buscando así asegurarse “la oración del clero y del pobre” (BARREIRO MALLÓN, B.: “La nobleza asturiana ante la muerte y la vida”, *II Coloquio...* p. 35). Lo que podría ayudar a explicar, en cierto modo, la ausencia física de pobres en el acompañamiento fúnebre del marqués de Corvera.

muerte resulta preciso establecer la entrega de alma y cuerpo, en su correspondiente doble plano:

- el alma a Dios, “que la crió y redimió con el precio infinito de su Sacratísima Sangre, Pasión y Muerte”.
- El cuerpo a la tierra, “de cuia elemental materia fue formado”¹²

E incluso, no sólo no será la plata el metal del candelero, sino que hasta las velas deberán ser pardas. Teniendo en cuenta que la presencia de cirios, etc. constituía un factor muy importante, ya que sus llamas simbolizaban la resurrección¹³, pudiendo ser normalmente blancas o amarillas.

Dispondrá igualmente el Marqués que su cuerpo sea puesto en la caja de los Pobres de la Parroquia, con los expresados ladrillos por cabecera, bajándosele y poniéndosele en el portal dentro de la puerta de la calle, sin más adornos de bayetas “ni más luces que los dos referidas”, y que su cuerpo no se response por ninguna de la Religiones y Comunidades de la ciudad, ni por los huérfanos Doctrinos ni de la Casa de Misericordia, siendo llevado “por quatro o seis ciegos tales”¹⁴, sin concurrencia de música alguna, “ni instrumentos”.

De este modo, y en función de cuanto hasta ahora hemos ido señalando, estaríamos dentro de la presencia de un reducido grupo, formado principalmente por miembros de las aristocracias locales, que exhibirían su deseo de gozar de entierros “sin vanidad ni pompa alguna mundana”¹⁵. Ahora bien, el rechazo de esta aparatosidad externa no representaba un cambio de mentalidad religiosa, sino más bien un gesto de humildad evangélica. Pues, en ocasiones, como indica Chiffolleau, “la aspiración a la simplicidad era solamente otro modo de ostentación”¹⁶. Ya que, como a este respecto se ha señalado, la verdadera dificultad estaría

12 PEÑAFIEL, A.: *Testamento...* pp. 69-70.

13 De este modo, a las lámparas de aceite les sucedieron las velas de cera pura de abejas, siendo ya en el siglo III de uso normal entre los cristianos, con un interesante significado: la cera, elaborada por la abeja virgen, representaría la carne de Cristo, que había engendrado la Virgen María; el pabito su alma, y la llama, su divinidad. REDER, M: *Morir en Málaga...* p. 113.

14 La posible presencia del pobre, al al que ya hemos aludido, se nutre del modelo exaltado por las Ordenes mendicantes, y posee una función social y religiosa, como enlace entre Dios y los hombres, no refiriéndonos a los pobres vergonzantes, sino más bien a los mendigos y ciegos rezadores, entre otros (Cfr. LARA RÓDENAS, M. de: *La muerte barroca. Ceremonia y sociabilidad funeral en Huelva durante el siglo XVII*, Huelva, 1999, p. 169). En cuanto a la simbología de que sean cuatro o seis, resulta lo suficientemente clara, en grupos que suponen la tercera parte o la mitad del modelo triunfante de doce acompañantes, como recuerdo de los Apóstoles (*Ibid*, p. 170). Nada se deja, pues, a la improvisación. Todo está perfectamente trazado y controlado.

15 GONZÁLEZ CRUZ, D.: *Religiosidad y ritual de la muerte en la Huelva del siglo de la Ilustración*, Huelva, 1993, p. 233.

16 CHIFFOLEAU, J.: “La compatibilité de l’au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la region d’Avignon à la fin du Moyen Age”, Escuela Francesa de Roma, 1980, pp. 142 y 143. Cit. GONZÁLEZ CRUZ, D.: *Religiosidad...* p. 233.

en saber si la pretendida sencillez era buscada por si misma, o más bien como un modo de afirmar —cuando no potenciar— la singularidad social¹⁷.

EL LUSTRE DE UNA CASA

Pero es ahora cuando, una vez establecidos los principios de esa aparente humildad, de claro carácter utilitario, Cristóbal de Bustos se nos muestra como señor y marqués de Corvera, expresando así sus más recónditos deseos de ser recordado. De expresar al mundo su *bien ganada* categoría y prestigio.

Estableciendo para ello, como albaceas, en tanto que su esposa D^a Ana de Molina ya había fallecido, a sus muy queridas hijas Antonia María de la Piedad, María de la Piedad y Ana María de la Piedad de Bustos y Molina¹⁸, así como a la Reverenda Madre Priora que fuese del Convento de Santa Ana de Murcia, y a los cuatro señores Magistrales que lo fueren de la Catedral. A fin de fundar “desde ahora y doy por fundado para siempre jamás” un vínculo del tercio y quinto, usando de las facultades que el derecho permite a vínculo y mayorazgo “a uso y fuero de España de todo de mis bienes, caudales y intereses que mio fuesen y quedassen por fallecimiento”. Todo ello, por supuesto, expresado a través de un interesantísimo conjunto de cláusulas.

Así, en primer lugar, la celebración de una misa rezada a las 9 de la mañana “desde el día de mi muerte hasta el fin del mundo” en el altar mayor de la Iglesia y Convento de Santa Ana de Murcia, donde deberá enterrarse su cuerpo en el mismo depósito donde ya lo estaría su muy amado hijo Cristóbal Antonio María de la Piedad.

Para pasar a continuación a hacer mención de una serie de artículos y objetos de lujo, con interesantes referencias a cuanto representa **la plata**, como señal de ostentación propia de un *status* social determinado. Por lo que si la plata litúrgica adquiere —como por otra parte resulta lógico— su principal significado en el adorno de Catedrales y grandes Iglesias, la plata civil sirve ahora para expresarnos el rango de sus poseedores. Ya que incluso, en ocasiones, la simple mención de relicarios de plata —sin especificar *a qué* reliquia se refieren— en inventarios de bienes y relaciones dotalas de la época nos hacen ver cómo estas joyas espirituales pasan a ser base o pretexto para las propiamente materiales en la transmi-

17 LÓPEZ, R.: *Oviedo: mundo y religiosidad...* p.74.

18 De este modo, los nombres de sus hijas e, incluso, como se verá, de su hijo fallecido, hacen pensar en un carácter de invocación bautismal como protección o petición de perdón por los posibles pecados paternos. Es decir, invocar la Piedad de María para que interceda ante su Divino Hijo. Cuestión que queda, además, de manifiesto al expresar luego su claro fervor, que querrá perpetuar después de muerto, hacia la Imagen de María Santísima de la Piedad.

sión de padres a hijos. Confundiéndose, pues, el relicario devoción con el relicario joya¹⁹.

En consecuencia, el marqués de Corvera dejará a su hija Antonia María de la Piedad, religiosa profesa en el referido Convento, “mi reloj **de plata** legitimo de Inglaterra de repetición y de faltriquera, que su precio es de treinta doblones, en los que no he querido venderlo”.

Pieza esta, la del reloj, que adquiere, además, una especial dimensión si tenemos presente que, en el conjunto de esquemas del universo mental del Antiguo Régimen, las medidas temporales quedarían determinadas fundamentalmente por referencias sacras²⁰ en unos momentos en que los instrumentos de medida al respecto eran, todavía, raros y caros²¹. Existiendo, eso sí, opiniones contrapuestas, al considerar el Barroco ya como “una cultura de reloj”²², o de cómo éste pasaría a convertirse “en un signo de la mentalidad barroca”²³, llegándose a argumentar ejemplos tales como los retratos pintados por Velázquez en los que se aprecian—caso del de la reina Doña Mariana de Austria, en el Museo del Prado— relojes en forma de torrecilla, o, incluso, cómo en el inventario de bienes del pintor a su muerte se mencionan:

- “un reloj pequeñito con diamantillos en la caja
- otro reloj de porcelana de color turquesa
- otro reloj con caja de plata lisa, mediano”²⁴

Esto es, tres relojes que semejan verdaderas joyas²⁵, y que, precisamente por eso, suelen estar preferentemente reservados a los sectores elevados²⁶. En número, por tanto, más bien escaso de cara a los inventarios de bienes de la época, como

19 Sin embargo, hallamos también referencia a aspectos más concretos, como, por citar algún ejemplo, los casos de algún relicario de plata con imagen de Nuestra Señora de la Concepción, o de Nuestra Señora de Copacabana. (Vid a este respecto la relación de relicarios particulares en la ciudad de Murcia a través de inventarios de bienes y relaciones dotales para la época que nos ocupa en PEÑAFIEL, A.: *Mentalidad y Religiosidad Popular Murciana en la primera mitad del siglo XVIII*, Murcia, 1988, pp. 113-114).

20 EGIDO LÓPEZ, T.: “Religiosidad colectiva de los vallisoletanos”, en *Valladolid en el siglo CVIII*, t. V de *Historia de Valladolid*, Valladolid, 1984, p. 172.

21 BENNASSAR, B.: *Los españoles. Actitudes y mentalidades desde el siglo XVI al siglo XIX*, Barcelona, 1978, p. 33.

22 BOUZA, F.: “El tiempo. Cómo pasan las horas, los días y los años. La cultura del reloj”, en *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, 1989, p. 27.

23 *Ibid.*

24 Cfr. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Cómo vivía Velázquez*, Madrid, 1942, Cit. BOUZA, F.: “El tiempo ...” p. 25.

25 BOUZA, F.: “El tiempo ...” p. 25.

26 Máxime si tenemos en cuenta el auténtico *cursus honorum* seguido por Velázquez en la Corte, coronado por la concesión del título de caballero de la Orden de Santiago, propio y específico de la nobleza.

queda reflejado en el escaso tanto por ciento —un 0'05— recogido al respecto por estudios realizados para el primer cuarto de la Murcia del siglo XVIII²⁷.

En un momento, pues, en que el año se solía medir más por los relojes sagrados que por el 1 de Enero²⁸, y la percepción del tiempo parecía ser preferentemente cualitativa, haciéndose mayor referencia al contenido del periodo del año o momento del día, y siendo generalmente este contenido de carácter religioso, representado, fundamentalmente, por el lenguaje de bronce de la campana, esto es, la medida del tiempo del Antiguo Régimen²⁹.

Y el que, precisamente, elemento tanpreciado y precioso sea legado por el marqués a una de sus hijas, monja, supone también un factor digno, cuanto menos, de ser citado y destacado. Como una forma más de ser recordado en el Convento.

Dejará, también, a la expresada religiosa una escribanía, toda de piezas **de plata**, “que se componen de seis piezas que por conocidas no las señalo”. Teniendo presente que el recado de escribir era algo frecuente y acostumbrado entre nobles y burócratas en época de Carlos II, por lo que siguió siéndolo en reinados siguientes, si bien de la tabla rectangular con recipientes cilíndricos —es decir, salvadera, tintero, obleera— campanilla y, en ocasiones, candelero, se pasaría a tabla aovada y cerquillos para la campanilla y cuatro vasos³⁰.

En este sentido, interesa señalar la descripción efectuada para el primer cuarto de siglo murciano, al indicárse nos como los escritorios se hallaban formados por distintas piezas para la escritura, tales como tinteros, salvaderas, plumas y canutos, estuches para guarda de los mismos, sellos para estampar en la cera el cuño o marca personal, etc.³¹.

Sin que acabe ahí la relación de objetos **de plata** legados a Antonia María de la Piedad. Pues deberían incluirse, también, dos salvillas, cuatro cálices, dos grandes y dos pequeños, así como dos vasos de plata grandes. E igualmente, la presencia de seis cucharas, seis tenedores y seis puños de cuchillos, “todos de plata sin estrenar”³².

Uniéndosele, además, al margen de la plata reseñada, toda una interesante serie de objetos de valor y distinción, como las “hechuras que compré para el Nazimiento, como soldados y diferentes figuras”, así como, y siempre para el adorno de su

27 NADAL INIESTA, J.: “La platería en el ámbito doméstico murciano (1700 - 1725)”, *Estudios de Platería*, Murcia, 2002, pp. 271 y 281.

28 EGIDO, T: “Religiosidad...” p. 172.

29 *Ibid*, p. 169. *Vid*, para el papel de la campana como claro elemento de pauta para el caso de Murcia en la época tratada, PEÑAFIEL, A.: *Mentalidad...* pp.128 y ss.

30 CRUZ VALDOVINOS, J.M.: “La platería en la Corte Madrileña de los Habsburgos a los Borbones”, en *Estudios de Platería*, Murcia, 2003, p.139.

31 NADAL, J.: “La platería ..”p. 270.

32 Por lo que, como vemos, sigue sin utilizarse el término *cubierto*, calificado de inusual antes del segundo cuarto del siglo XVIII (CRUZ VALDOVINOS, J. M.: “La platería en la Corte ...”, p. 140).

celda, “todo de quanto se compone por oy mi oratorio”³³. Como forma de reproducir, después de su muerte, cuanto hubiera servido para mostrar el prestigio de su Casa.

Y si esto es lo concerniente a la primera de sus hijas, también existen disposiciones parecidas con respecto a las restantes. Pues habiendo profesado igualmente su hija María de la Piedad en el mencionado Convento de Santa Ana de Murcia, se le deberán entregar, junto a determinadas cantidades de dinero “por el tiempo de sus vidas”, otras seis cucharas, seis tenedores y seis cuchillos con puños **de plata**, “como las cucharas y los tenedores”, y todo estrenado”. Repartiendo además, entre las tres descendientes, “todo lo que se encontrase de barros finos de diferentes géneros, como de basos de cristal, platos, jícara, tazas de Alcora y lo mismo de China, y todo el chocolate y cajas de Guajacar..” Como nueva expresión, pues, de cuanto acompañaría al lujo y refinamiento de título nobiliario tan distinguido —aunque igualmente *tan reciente*— como el de Corvera en el momento estudiado.

Pero aún mas. Si su otra e igualmente amada hija Ana María de la Piedad tomase estado de casada con persona *igual en todo* a lo distinguido de su nacimiento, debería correrle la cantidad diaria antes referida, pero, si así no fuese, y no concurrieran en su matrimonio las circunstancias debidas, no debería gozarla, pasando entonces a recaer en su hija Antonia María de la Piedad, siendo además su voluntad que cuanto se les diese en vida “y después de ella”, “de alajas **de plata** o otros géneros de algún valor”, en caso de que se hallaran en urgente necesidad, “puedan empeñarlas dichas alajas en el Monte de Piedad”.

Sin olvidar, como más adelante se hará constar, “porque se pasó sin ponerlo arriba”, la disposición de dejar también, como por otra parte resultaría lógico, a la referida Ana María de la Piedad, otras seis cucharas, seis tenedores y seis puños **de plata** y sin estrenar, “compañeros de los que dejo a mi Antonia”.

Frente a todo esto, sus hijos varones quedarían excluidos de semejantes disposiciones. Pues, como al respecto se indica, el primogénito —es decir, el heredero del título— D. Pedro José, habría extraído en su momento todas las alhajas y géneros de que estaban llenos cinco baúles, por un valor considerado en torno a los cuatrocientos doblones, en tanto que su hermano, D. Rafael Antonio, se habría

33 “láminas y los dos crucifijos, el grande y pequeño de marfil, espejos pequeños y grandes, más un bufete de nogal que tengo al pie de mi cama, que se compone de cuatro cajones, dos debajo y quatro por encima bajo una media tapa de dicho bufete. Más dos tapetes para delante la cama y una alfombra quasi quadrada con matizes encarnados y otros colores; más un cobertor azul de Damasco con franja de oro. Assimismo le dejo dos bufetes pequeños, ambos de una hechura, que tengo en el quarto ante oratorio, y en dicho quarto los quadros siguientes que en él están, que son: el uno de un Niño Jesús con la Cruz a cuestas que del Señor San José camina acia su madre Santiísima que está hilando; otro de Jesús, María y Joseph; otro del Niño Dios recién nacido, en los brazos virginales de su Madre, que le da de comer; otro de Santa Cecilia, más los quatro payses que están en medio de dichos quadros de diferentes pinturas de marinería y perspectivas; más quatro tabureres de charol y seis de nogal altos con asientos de tafletes de la tierra”.

llevado “un par de muletas con sillas y frenos a Madrid”. Ambos hermanos, pues, habrían procedido de manera infame contra “la honra y estimación” de la familia, escandalizando por términos tan poco correspondientes de falta de respeto³⁴.

Ahora bien, el mismo marqués de Corvera que habría expresado inicialmente sus deseos de sencillez y humildad, como el más pobre y mísero de los mortales, a la hora de obtener un lugar en el cielo, muestra, de nuevo, sus pretensiones y aspiraciones nobiliarias, el concepto del pretendido orgullo, linaje y estirpe que deben acompañar a Casa y título de la época, los claros elementos distintivos de prestigio y *status* que dotan de signos de identidad física a la familia³⁵ y a todo cuanto ésta representa.

Como un evidente deseo de eternización, expresada ahora a través de Misas, cultos y novenas, especificadas con el mayor detalle³⁶, así como, y esto es lo que debe ocupar el centro de nuestra atención, las disposiciones materiales llevadas a cabo o adoptadas para su mejor cumplimiento.

Como ocurre, dentro de la dilatada, minuciosa y pormenorizada exposición efetuada al respecto, con aspectos tales como que para las Novenas a celebrar de las Benditas Ánimas del Purgatorio, en lugar de túmulo se ponga un bufete grande de una pieza de madera de caoba, cubriéndolo con un paño grande de terciopelo negro con una cruz en cuadro, y que dicha cruz sea guarnecida por todos lados de una franja estrecha **de oro fino o plata**.

Y que debiéndose celebrar todos los reverentes cultos de las festividades expuestas en el templo del Convento de Santa Ana de Murcia, habrá de fabricarse, a cada lado del altar mayor, un poyete cuadrado, y que en cada uno se coloquen los dos escritorios especiales “del más estimable charol de color de carmín con matices dorados y christales”, todo con la mayor perfección, y proporción a la urna en que

34 “faltando en un todo a las Leyes de naturaleza expuestas por la Magestad de Dios, en cuja desgrazia los contemplo a ambos como tan fuera de la mía que si por sus obras satisfactorias y meritorias alcanzasen las Misericordias del Altísimo, la grazia y perdón lo conseguirán de mí, y no de otra forma”.

35 CASEY, J.: “Familia y sociedad”, en ELLIOT, J.H. (ed.): *El mundo hispánico*, Barcelona, 1991, p. 190. Cfr. PEÑAFIEL, A.: “Del poder y la gloria (Patronazgo, litigio y confrontación en la Murcia del siglo XVIII)”, en *El comportamiento de las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, p. 495).

36 “Primeramente se ha de celebrar quatro Novenas en tres, la primera a el Corazón de Jesús Nuestro Redemptor Sacramentado, la segunda a María Santísima de la Piedad y la tercera por las mañanas a sus Dolores, y por la tarde la de las Benditas Almas del Purgatorio, señalados los días y tiempos en que se han de celebrar, y assimismo en todas las de estar patente por tarde y mañana Nuestro Redemptor Jesús Sacramentado, como assí en las fiestas que es mi voluntad se celebren en los días siguientes, en primer lugar en el día de la Encarnación de Jesús, en el de su Nazimiento, en el de su Madre Santísima de la Piedad, en el de su Conzepción en Gracia; también en los días de mi Señora Santa Ana, Señor San Joseph, Señor San Joachim, y en los de mi Señor San Christóval, San Antonio de Padova, y en los del Arcángel San Gabriel, San Miguel y San Raphael, en cada un día de dichos Santos se celebre una Misa maior en la iglesia adonde ha de estar mi cuerpo como llevo ya dicho ...”

se habría de colocar la Imagen, a la sazón existente en su Oratorio, de María Santísima de la Piedad, “y los engarzes de ellos de talla y dados del mismo color y oro a correspondencia de los dichos escritorios de charol”.

Situándose a los lados una bien detallada relación de cuadros traídos de Roma³⁷, y en cada ángulo del Altar Mayor dos taburetes de charol a imitación de los escritorios, y en medio un sillón de la misma especie, que servirán para asientos de los que celebren la Misa Mayor. Para colocar junto al Sagrario, con peana de talla a la perfección, un Santo Cristo grande³⁸, todo a imitación del charol para lograr la mayor correspondencia y simetría “para el mayor adorno de su uniformidad”. Y así mismo sería su voluntad que la urna, los escritorios y la araña de cristal, “alaja estimable como las demás”, se cubrieran con una gasa espesa, para conservar su hermosura para la celebración de dichas fiestas, en tanto que dicha araña se debería colgar con su cadena de hierro dorado a fuego, de suerte que debería venir a parar desde lo alto de la bóveda superior de la Iglesia, para estar en línea recta “donde esté mi cuerpo sepultado”, quedando a la altura que tuviese la referida urna de cristales.

El testamento sigue, por otra parte, abundando en disposiciones y detalles similares. En cuanto a la colocación, número, proporción y marcos de los correspondientes frisos, frontales, espejos y cornucopias, siempre en aras de una mayor proporción y simetría en la que todo deberá estar perfectamente regulado, hasta en sus más mínimos detalles³⁹.

E, igualmente, el que deban ser entregados, “en nombre mío y de mis hijas”, el platillo y vinajeras **de plata**, y campanilla “que se hará de lo mismo”, dos cálices **de plata** corrientes con sus patenas corporales, albas y manteles. E, incluso, en ese afán por ejecutar cuanto suponga esplendor para su Casa, la disposición en torno a doce candeleros de metal con **humo de plata fina** —recuérdese que pidió candeleros de barro para el momento de su muerte— “que para su durazón y hermosura su limpieza no ha de ser a fuego, sí en agua clara muy caliente”, Hasta tal punto llegan las precisiones del marqués de Corvera. Recordando, además, que todo ello

37 “Y assimismo que los doze quadros que tengo traídos de Roma, los diez de la Historia de Adam y dos de Santa Catalina y Santa María Magdalena, que éstos con el de mi Señor San Christóval se han de fijar a sus lados, y en medio de la longitud de la pared de los coros y en la distanzia que hai de lo alto a lo bajo se han de poner a devida proporzión y simetría ...”

38 “que el Santo Christo grande que tengo por oi puesto encima del marco del quadro de mi Madre y Señora de la Piedad, y que haziéndole una peana de talla a la perfección y que éste y la cruz dado a imitación del charol para que todo vaia a unánime correspondencia y simetría para el mayor adorno de su uniformidad ...”

39 “y también es mi voluntad que la puerta grande, unida con su marco con dos espejos grandes, todo dado de blanco y flores azules y en lugar de estos colores se le den a imitación del charol para la uniformidad de todo, y que dicha puerta, así compuesta, y con los dos dichos espejos, se fije a espalda de la silla Prioral que será al medio del coro, de manera que la caveza de la Madre Priora benga a estar en proporción en medio de los dos espejos...”

se habrá de dar a la Venerable Comunidad de Religiosas de Santa Ana, “para que como dueño use del todo del dicho”⁴⁰.

Todo, pues, perfectamente delimitado para el mayor esplendor y boato de los Corvera. Oro, plata, esmeraldas, diamantes, perlas y filigranas quedarán así expuestas en ese mismo testamento que en un principio proclamaba la —al menos aparente— mayor de las humildades. Y así lo vemos, una vez más, al hablar de sus deseos sobre la imagen, venerada en el cuadro de su oratorio, de María Santísima de la Piedad, que se habrá de colocar en urna de cristal, poniéndole para su adorno en el pecho una joya grande de perlas y esmeraldas, y en la parte superior una roseta grande de oro guarnecida de diamantes, de suerte que venga a estar bajo el collar de camafeos que se deberá fijar en la garganta de dicha Imagen, con roseta de filigrana de oro con perlas entre camafeo y camafeo, en tanto que para rostrillo a Hijo y Madre dejará unas piezas sueltas de oro, con diamantes de precio, “todo a medidas que por oy están señaladas en el quadro”. Y que considerando ser capaces dichas piezas de diamantes, se les hagan las coronas y un círculo de estrellas que dan vuelta a la cabeza de la Imagen “que se imite de oja **de plata**” a la mayor perfección, como assí la luna que tiene a sus pies”⁴¹.

Así como que los seis candeleros **de plata** iguales de una hechura, permanezcan siempre delante de la urna con sus velas, para poder ser encendidos los días en que se descubra la Soberana Imagen, y los dos candeleros cuadrados **de plata**⁴² los dejaría a su hija Antonia para el altar de su celda.

Siendo también su voluntad que a su hermana Ana se le diera el cobertor de tres telas de Damasco verdemar, guarnecido con *punta de plata fina*, y a María de la Piedad otro cobertor de los telas del referido Damasco y *punta de plata*, y otro tapete.

Mostrando clara constancia, además, de cómo los expresados ornamentos para el culto, tales como ternos, vinajeras, platillo y cálices, los dejaría a la Comunidad de Santa Ana para siempre como suyos propios, a cambio, eso sí (y una vez más queda claro el concepto utilitario de la religiosidad de la época) de que “me

40 “Item es mi voluntad que todos los ornamentos, fuera de los dichos espeiales y costosos, albas, amitos y quanto a este fin se embiará nómina de los géneros que se dispussieran, y que todo se ponga en los cajones de dichos escritorios de charol y que sus llaves han de estar en posesión de mis hijas para subministrarlos en las fiestas principales...”

41 “De manera que de todo afianzado a la madera en que dicha Imagen se ha de fijar sobre una peana a la forma que oy tiene de pintura de suerte que ha de quedar movable (a la maior seguridad) y que se pueda llevar a vestirla a mi amada hija Antonia, como que la nombro por única camarera de esta Soberana Imagen por todos los días de su vida y de mis hijas, sus hermanas, sin que otras personas algunas tengan las llaves de dicha urna, y por la falta de mis hijas haigan de estar las dichas llaves en poder de la Madre Priora que fuesse...”

42 Teniendo presente, a este respecto, que entre las piezas u objetos de iluminación continúan siendo abundantes los condeleros, si bien van desapareciendo los de escasa altura y basa cuadrada o redonda par ir dejando paso a los de alto vástago, de acuerdo con el modelo francés (CRUZ VALDOVINOS, J.M.: “La platería ...” p. 139).

encomienden a Dios Nuestro Señor y me tengan presente delante de su Magestad, en sus oraciones y Santos Exercizios, y a mi muger, hijos e hijas”, dejando las demás alhajas de pinturas, espejos y lo demás expuesto para el adorno, culto y hermosura de dicho templo, con la condición de vinculadas para siempre. Haciendo constar, pues, de manera tajante, que todo lo expresado en el testamento y vínculo se habría llevado a cabo no teniendo “ni de pensamiento la más leve ypócrita vanidad”, sino sólo la mayor exaltación y gloria de Dios, de Jesús y María Santísima de la Piedad y bien de sus benditas Almas del Purgatorio”. Para instituir como universales herederos de cuanto quedare a sus cinco hijos, y revocar y anular, así mismo, cuantos testamentos, codicilos y poderes pudieran haberse otorgado con anterioridad. Indicándonos, en suma, un ejemplo lo suficientemente claro, elocuente y, sin duda, significativo de cuanto podían constituir los esquemas de vida y muerte de un sector social claramente representativo en una época concreta y determinada.

Sobre una obra desaparecida: la custodia procesional del Convento de San Esteban de Salamanca

MANUEL PÉREZ HERNÁNDEZ
Universidad de Salamanca

Sin duda el convento de San Esteban de la orden dominica es uno de los conjuntos más destacados de cuantos componen el patrimonio histórico - artístico de la ciudad de Salamanca, y por ende uno de los que ha gozado de mayor fortuna crítica. Una vez historiada su fábrica desde ópticas diversas, y por diferentes especialistas, y convenientemente resaltada la importancia de buena parte de su arte mueble, pretendemos a lo largo de las páginas siguientes la aproximación a una obra ya desaparecida, pero que en su tiempo debió ser una de sus joyas más apreciadas, una pieza que las fuentes mencionan como el Carro triunfal de plata¹.

Las referencias a esta obra no son recientes, pues a ella ya aludieron, aunque de forma incompleta, e inexacta, tanto Antonio Ponz² como Ceán Bermúdez³. En ambos casos la cita iba encaminada únicamente a ponderar el nombre de los

1 Una aproximación a los trabajos más importantes referidos a este conjunto puede consultarse en el apéndice bibliográfico del libro del profesor Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca* (Estudio documentado de su construcción). Salamanca, 1987.

2 *Viaje de España*. Madrid, 1783. Tomo XII, Carta séptima, pág. 185.

3 J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800. Existe una reedición de la editorial Akal, Madrid, 2001.

artífices que en ella intervinieron (comprensible en el caso de la obra de Ceán, no en vano es un diccionario de artistas), así como a poner de manifiesto el buen gusto y delicadeza de ejecución de todos sus componentes, sin llegar en ningún momento a profundizar en el contenido del documento, pilar sobre el que se va a sustentar este estudio.

Más recientemente Santiago Alcolea⁴, José Carlos Brasas Egido⁵ y José Manuel Cruz Valdovinos⁶, han vuelto a referirse a esta pieza, si bien en todos los casos se han limitado a repetir lo dicho por aquéllos. También Rodríguez G. de Ceballos dedicó unas líneas a esta obra; no obstante, y a pesar de haber consultado el Libro Nuevo de Memorias, la interpretación que hace de los párrafos dedicados a ella resulta poco afortunada⁷. Según el profesor Ceballos del documento se desprende que las andas fueron realizadas por los plateros vallisoletanos Francisco Díaz y Alonso Romero, y se sorprende al haber encontrado el contrato de esta obra en el Archivo Histórico Provincial de Salamanca y en él aparecer Juan Lorenzo como principal obligado. En realidad no existe tal contradicción, sino una equivocada interpretación del documento, pues en ningún momento Francisco Díaz ni Alonso Romero figuran como autores de la obra sino como fiadores de Juan Lorenzo.

La particular historia de la obra a la que nos vamos a referir comienza en el año 1564, fecha en que Fray Cristóbal de Córdoba, en calidad de Provisor de la Orden de Predicadores, y Fray Jerónimo de Góngora, vicario del convento, ambos en representación de la comunidad, y el platero salmantino Toribio González⁸, acuerdan realizar una custodia, obra que a tenor de lo relatado en el Libro Nuevo de Memoria fue terminada cuatro años después, en 1568, y tasada por dos plateros en 13.640 reales (Vid. apéndice documental).

La existencia de esta custodia fue efímera, el 8 de junio de 1581 Fray Alonso de Ontiveros, Prior del convento, y Alonso de Dueñas, platero, acuerdan la realización de una nueva (designada en el documento *Carro triunfal*)⁹, para abaratar su

4 Artes decorativas en la España Cristiana (siglos XI al XIX), pág. 192.

5 La platería vallisoletana y su difusión, págs. 206 y 207

6 “La platería”, en Historia de las Artes aplicadas e industriales en España (Coord. A. Bonet), pág. 87.

7 Op. cit., pág. 78.

8 No abundan las informaciones sobre este artista, cuya actividad está documentada entre los años 1564 y 1579, precisamente en la primera de las fechas ejerció la mayordomía de la cofradía de san Eloy. Probablemente le unían vínculos familiares con uno de los plateros salmantinos más afamados del momento, Cristóbal de Bobadilla, pues estaba casado con una mujer de apellido Bobadilla, y de nombre Beatriz. Además, Toribio González apadrina a un hijo de Cristóbal que recibió el bautismo en la iglesia de san Benito el 21 de agosto de 1568 (Arch. Parroquial Iglesia de San Benito. Libro de Bautismo 1558-1630, Fol. 38). De su actividad profesional la obra más importante que nos consta realizó fue este encargo de los frailes de San Esteban. No obstante también trabajó para la capilla universitaria. En el año 1579 la Universidad le abona 1642 maravedís y medio por diversos arreglos de piezas de altar (Archivo Universidad de Salamanca, Sig. 1265, Fol. 50).

9 Las referencias que aluden a Alonso de Dueñas y Juan Lorenzo están recogidas, respectivamente, en las páginas 19, 51 y 53 del texto de Ceán. El error cometido por este autor consiste en indicar que Alonso de Dueñas comienza en 1564 una custodia para el convento de San Esteban,

coste convinieron en fundir la antigua¹⁰. Desavenencias entre comitente y artista, y no el fallecimiento de éste, como por error refiere Ceán Bermúdez, impidieron que la obra fuese terminada por el platero tormesino, siendo continuado el proyecto, ya en el siglo XVII, por el platero vallisoletano Juan Lorenzo, quien se compromete por escritura otorgada ante el escribano vallisoletano Antonio Ruiz el 8 de julio de 1617. Así lo hizo, y tanto las certificaciones de los contrastes de Valladolid y Salamanca, respectivamente, Alonso de Requejo y Gonzalo del Puerto, como el peso de toda la obra, 547 marcos, tres onzas y siete ochavas de plata (aproximadamente 125,821 kg.), confirman que fue terminada en el año 1620, ascendiendo el montante total de su coste a 90313 reales y 12 maravedís (cobró el maestro 15 ducados por marco de plata, incluido el labrado y el valor de la plata). De todo ello se deja constancia pormenorizada en el documento incorporado al final del trabajo, en el apéndice documental.

No obstante, antes de pasar a analizar el programa iconográfico del conjunto, su comparación con el de obras contemporáneas, y su relación con las corrientes de pensamiento de la época, especialmente con las directrices emanadas del Concilio de Trento, creemos necesaria una aproximación a su posible estructura y estilo, así como una breve reseña de los dos artistas que en ella intervinieron, Alonso de Dueñas y Juan Lorenzo.

Siempre resulta complicado, y hasta aventurado me atrevería a decir, intentar la reconstrucción de una obra desaparecida, máxime cuando con lo único que contamos es una relación de piezas que debemos ir uniendo como si de un puzzle se tratara. A la dificultad de no tener una referencia más precisa se suma la ambigüedad de algunos términos, y la dificultad para poder encajar algunas de las referencias contenidas en la relación, sirva de ejemplo las cinco chapas del friso del banco con relieves de la vida de Cristo (y no solo por el contenido de algunos, como ya comentaremos, sino por el número, que nos conduce a una estructura pentagonal que no acertamos a resolver¹¹).

cuando en realidad ese año quien se compromete a hacerla es Toribio González (se trata de la que luego se fundiría para aminorar el coste del Carro Triunfal). La redacción de Ceán es como sigue: *DUEÑAS (Alonso de) platero y vecino de Salamanca, donde comenzó á trabajar la custodia del convento de S. Estéban de dominicos el año de 1564: obra de buen gusto y delicada execución, así en la arquitectura, como en la escultura. No se concluyó hasta el de 1617 por Juan Lorenzo, platero de Valladolid.*

10 Sabido es lo frecuente de esta costumbre, así lo refiere el propio Juan de Arfe en la segunda edición del Quilatador, refiriéndose a la plata que le entregó el cabildo de la catedral de Ávila para emplearla en la obra de la nueva custodia procesional.

11 De las cinco chapas, con dos escenas cada una, dos contienen momentos del ciclo de la Pasión: Prendimiento de Cristo y presentación ante Caifás, y Pilatos lavándose las manos y Cristo atado a la columna. Recordemos a este respecto que a la hora de definir el programa iconográfico de este tipo de piezas Juan de Arfe demanda que queden excluidas escenas relacionadas con la Pasión, y añade: *por ser piezas que sirven en día regocijado y de triunfo*. Sorprende que una obra donde los ecos arfianos sean tan numerosos no se haya observado esta recomendación.

De la lectura del documento colegimos que la custodia, que consideramos responde al tipo “andas”, se compone de un zócalo poligonal, posiblemente de planta hexagonal, en cuyos frentes irían dispuestas seis historias, tres referidas a san Esteban y otras tantas a santo Domingo, sin que la relación contenida en el documento precise más. Sobre el zócalo iba dispuesto un banco de planta cuadrada con cuatro “cubos redondos”, en ellos irían representados otros tantos milagros de santo Domingo¹². En los ángulos del cuadrado irían cuatro resaltes cuadrangulares, en cuyo frente aparecían cuatro historias de Adán¹³. En suma, pensamos que esta parte de la custodia respondería al señalado por Hernmarck como tipo 1¹⁴, eso sí añadiendo en el centro de cada uno de los lados el cubo donde van los relieves con los milagros de santo Domingo.

Sobre ese conjunto se alzaba un templete de planta cuadrada formado por cuatro pilares precedidos de cuatro columnas de fuste estriado y tercio inferior matizado, sobre las que descargan otros tantos arcos de medio punto. Todo el sistema de soporte asienta en unos pedestales en cuyos frentes irían relieves cincelados con historias del Antiguo Testamento (seis chapas por cada pedestal, que suman las 24 escenas contenidas en el documento consultado). En este nivel, y sobre cuatro pedestales (pensamos que coincidentes con los cuatro cubos con los milagros de santo Domingo) irían cuatro figuras fundidas, profetas sin duda. Con absoluta seguridad uno era Moisés, posiblemente otro fuera Melquisedec (por su condición de rey-sacerdote, a él podrían corresponder los aguamaniles y panecillos), desconocemos la identidad de los otros dos, puede que uno de ellos fuera Aarón (el fue ungido por Moisés y convertido en sacerdote de Yahvé)¹⁵, tampoco podemos concretar la identidad del cuarto, tal vez uno de los caudillos del pueblo judío o alguno de los profetas relacionados con el alimento (¿Abraham o Elías?).

Por el exterior culmina esta estructura con un arquitrabe moldurado, un friso decorado con esmaltes cincelados, y una cornisa sobre la que descansa una balaustrada de clara estirpe escurialense. En las enjutas de los arcos van ocho chapas cinceladas con las imágenes de ángeles portando los símbolos de la Pasión, mientras en la clave de los arcos, tanto por el extradós como por el intradós también van ángeles. En el interior cuatro pechinas permiten el paso de la forma cuadrada

12 No hay más referencias sobre los posibles milagros, pudieran ser los referidos por Louis Reau en su *Iconografía del Arte Cristiano: santo Domingo salvando a unos náufragos, santo Domingo resucita al niño Napoleón Orsini, los dominicos servidos por ángeles y la muerte de santo Domingo*. Louis Reau. *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de los Santos*. Ed. Del Serbal, Barcelona, 2000. Vol 3, pág. 394-402

13 Tal y como figura en el documento en el documento conservado estas eran: la creación de Eva, el engaño de la serpiente, la expulsión del Paraíso y Adán y Eva labrando la tierra.

14 Carl HERNMARCK, *Custodias procesionales en España*. Ministerio de Cultura, 1987. Pág. 34.

15 Moisés y Aarón figuran en programas como el de la custodia de la catedral de Sevilla. M. Jesús Sanz, Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla. Sevilla, 1978, pág. 89

del templete a la circular de la cúpula, con florón central, con que se cierra esta parte, y donde irían colocados escudos de la orden dominicana.

Sobre este cuerpo iba otro, de menores dimensiones, cuya descripción no deja lugar a dudas sobre la estética que está manejando el platero que lo realiza. Este segundo cuerpo está rodeado por la citada balaustrada de estirpe escurialense, en él va dispuesto un tambor circular sobre el que descarga la cúpula del remate, que en su exterior va decorada con esmaltes. Sobre esta cúpula va una linterna y su correspondiente cupulino sobre el que asienta la figura de la Fe, *con su cruz y cáliz en la mano...*, en que remataba todo el conjunto.

Estilísticamente, y a tenor de la descripción contenida en el documento tanta veces mencionado, las andas debían caracterizarse por su heterogeneidad, basta repasar la descripción de los elementos que la componen para advertir que en ella convergen dos tendencias estéticas distintas, una más arcaizante y otra más acorde con el gusto de la época en que se culmina el proyecto. No existe otro argumento para explicar la presencia de conceptos tan dispares como *pilastras de diferentes figuras, mascarones, pájaros, frutas y tarjetas*, junto a otros tales como *cartelas, esmaltes, bolas por remate*

Entendemos que esa diversidad no es sino la consecuencia de la participación en un mismo proyecto de dos artistas formados en tradiciones distintas. Considero así que la descripción efectuada por fray Juan Dávila de la mencionada pilastra constata la pervivencia de las formas renacentistas en la platería salmantina hasta bien avanzada la decimosexta centuria, en tanto que las referencias a esmaltes o a remates finalizados en bolas caen dentro de un estilo de estirpe escurialense ya asumido y divulgado por la platería vallisoletana de principios del siglo XVII.

Lamentablemente la veracidad del primer supuesto no puede ser confirmada, la no conservación de obra alguna realizada por Alonso de Dueñas hace aventurado cualquier tipo de pronunciamiento sobre el estilo particular de este platero¹⁶. Todo lo contrario que de Juan Lorenzo, artista bien documentado tanto biográfica como profesionalmente¹⁷.

Del análisis de las obras por él ejecutadas se desprende que su estilo se mantuvo dentro del rigor impuesto por la estética del Escorial, ampliamente cultivado en el ambiente artístico del Valladolid de principios del siglo XVII, favorecido en

16 Las únicas noticias que de él hemos hallado apenas nos ilustra sobre su actividad profesional. La mayoría de ellas versan sobre su participación como padrino en el bautizo de algunos hijos de sus compañeros (Iglesia de san Martín. Libro de Bautismo 1566-1579 y 1583-1602, varios fols.), y la toma de aprendices a su cargo (Archivo Histórico Provincial de Salamanca. Protocolos 3880, 4609 y 5466). De su actividad, aparte de este encargo del convento de San Esteban únicamente merece ser destacado un arreglo que hizo en la cruz parroquial de Villares de la Reina (Libro de Fábrica 1604-1735, fol. 53rº).

17 Aparte de las referencias recogidas por J.C. Brasas en su trabajo sobre la platería vallisoletana (págs. 206 a 208), destacamos la temprana aproximación a la biografía de este artista realizada por García Chico: "Juan Lorenzo, platero". Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 1942, págs. 151-163.

parte por el establecimiento temporal de la Corte en esa ciudad, y también porque en ella desarrollaron su actividad algunos de los más preclaros artistas de esa corriente, incluso con alguno de ellos colaboró Juan Lorenzo, es el caso del arquitecto Francisco de Praves, autor de la traza de la custodia que este platero se compromete a hacer en 1612 para el monasterio de la Santa Cruz¹⁸. No sería muy diferente el gusto aplicado en otras obras, es el caso de la cruz parroquial de la iglesia de Santo Tomé de Toro (1621), el dibujo para el arca de plata que hizo para el convento riojano de Santa María la Real de Nájera (1621), de la custodia para la Catedral de Vitoria (1623)¹⁹, o de la custodia tipo sol que realizó para la iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco (1639)²⁰.

Volvamos sobre la obra que nos ocupa, desconocemos cuando pudo desaparecer, muy posiblemente en el transcurso del siglo XIX. Las últimas intervenciones que sobre ella se hicieron corrieron a cargo de Francisco Villarroel (1740) y de los hermanos Francisco y Antonio Clemente (1783), en ambos casos se trata de pequeños reparos o de limpieza, no se desprende de las noticias que esas intervenciones afectaran a su estructura original²¹.

Para concluir la breve historia de esta pieza queremos responder a un interrogante que pudiera plantearse, se trata del motivo que impulsó a los frailes de San Esteban a encargar la finalización del proyecto a un artista vallisoletano y no a uno salmantino. Las respuestas posibles son varias, aunque suponemos que en su decisión debió influir de manera importante el prestigio alcanzado por la platería vallisoletana, centro que se había convertido en uno de los más destacados de todo el país, todo lo contrario sucede con el resto de talleres castellano-leoneses que desde finales del XVI estaban sumidos en un lento periclitarse del que solo resurgirán (y no todos) a finales del Seiscientos. El encargo en la persona de Juan Lorenzo también pudiera obedecer a su prestigio personal, o al hecho de haber trabajado con anterioridad para esta comunidad, para la que se comprometió a hacer una cruz procesional en el año 1606²².

El origen de estas estructuras, destinadas primero a mostrar, y más tarde a procesionar el cuerpo de Cristo transubstanciado, cabe remontarlo a la institución, en 1264, por el Papa Urbano IV de la festividad del Corpus Christi, aunque no será hasta algunos años después, en 1316, durante el pontificado de Juan XXII,

18 Esteban GARCÍA CHICO, Documentos para el estudio del arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII. Universidad de Valladolid, 1963. Pág. 131

19 Referencias sobre esta obra pueden encontrarse en: Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria (vol. III), pág. 69; J.C. Brasas, La platería ..., págs. 207 y 234; C. Hernmarck, Custodias procesionales en España, pág. 196.

20 J. C. BRASAS EGIDO, op. cit., pág. 234. En la actualidad está depositada en las dependencias del Museo de la iglesia de Santa María de Mediavilla. M. J. ARAGONESES, M. ESTELLA, y M. DÍAZ PADRÓN, Museo de Santa María de Mediavilla. Medina de Rioseco, Madrid, 1975, cat. 81, lám. XLIII.

21 Libro Nuevo de Memoria, fol. 152.

22 J. C. BRASAS EGIDO, op. cit., pág. 206.

cuando se instituya la procesión pública del Sacramento. En principio las obras debían ser modestas en sus dimensiones, e incluso, como apunta Manuel Trens, pudieron servir los copones para procesionar la Sagrada Forma²³, objeto que por su estructura hermética no se identificaba con el carácter alegre y festivo de la celebración. Habrá que esperar algún tiempo para ver definido un objeto más acorde con la festividad, y todavía pasarán algunos años más hasta ver aparecer las custodias de asiento o custodias de tipo torre, sin duda la creación más monumental en relación con esta fiesta²⁴.

Salvando excepciones, como la custodia de la catedral de Ibiza, podemos afirmar que a finales del siglo XV, y sobre todo en el transcurso del XVI, estas piezas alcanzarán la condición de *templo rico fabricado para triunfo de Christo verdadero* del que habla Juan de Arfe²⁵.

La Ecclesia Triumphans surgida del Concilio de Trento aboga por la realización de obras de este tipo, y en el marco de la Contrarreforma (momento en el que los teólogos de San Esteban juegan un destacado papel) es donde debemos situar la pieza a la que nos estamos refiriendo, no en vano, como acertadamente expone Emile Male, son muchas las obras realizadas a finales del XVI y principios del XVII cuyo contenido gira en torno al tema de la Eucaristía²⁶. Aún más, tras los acuerdos tomados en la Sesión XIII del precitado concilio se acrecienta el carácter triunfal de la fiesta, y la procesión del Corpus viene a significar una manifestación popular de fe²⁷.

Precisamente la consideración de estas obras como un complejo sistema de representación, y no exclusivamente desde una perspectiva formal, es lo que nos exige analizar el discurso iconográfico contenido en ella, no en vano las fuentes nos proporcionan suficientes noticias como para intentar una aproximación a él, siempre teniendo presente el tiempo en que se fabrica, y sin desconectarla de piezas coetáneas que han tenido mejor suerte.

La primera conclusión a la que se puede llegar tras la lectura del documento que figura al final es la complejidad de su programa iconográfico, algo que podría interpretarse como una contradicción con los acuerdos tomados por el Concilio de Trento en su Sesión XXV, celebrada en 1563, sobre el papel de las imágenes en lo relativo a la enseñanza y propaganda de la fe, si bien es cierto que el destino final

23 M. TRENS, Las custodias españolas, pág. 14.

24 Es muy abundante la bibliografía relacionada con esta cuestión, no obstante destacamos el trabajo de la Dra. M^a Jesús Sanz titulado *La transformación de la custodia de torre desde los modelos góticos a los Renacentistas*. Actas IX Congreso Español de Historia del Arte. León, 1992. En él encontrará el lector interesado una selección bibliográfica sobre el tema.

25 J. De ARPHE Y VILLAFANE, De Varia conmesuracion para la escultura y arquitectura. Ha sido consultada la Sexta Impresión. Imprenta Miguel Escribano, Madrid, 1773, pág. 287.

26 El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes. Pág. 298.

27 Sobre esta cuestión vid. Bernardo J. García, *Fiesta sacramental y religiosa*, en Catálogo Exposición Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias. SEACEX, Sevilla, 2003.

de esta obra no era el gran público sino la comunidad monástica de San Esteban, para quien dada su formación teológica la comprensión del discurso contenido y su simbolismo no debía plantear ningún problema. Es más, del mismo modo que Juan de Arfe recomienda pedir consejo a eruditos y teólogos para elaborar los programas de obras de tal envergadura²⁸, no sería descabellado suponer la intervención de algún teólogo dominico en la elección de los temas que en esta custodia aparecían²⁹.

El programa detallado en el Libro Nuevo de Memorias nos proporciona dos referencias de indudable interés. La primera sería el conocimiento por parte de sus autores de las recomendaciones expuestas por Juan de Arfe para la fabricación de estas obras³⁰. De este modo, vemos que tanto en el banco como en el zócalo van historias en relieve, figuras de bulto debían aparecer en el primer cuerpo, así como también era exenta la figura de la Fe, que servía de remate. En segundo lugar llama poderosamente la atención la abundancia de imágenes o símbolos relacionados con la orden dominica, contribuyendo así a reafirmar su protagonismo en el logro de la idea expresada. Estas imágenes se concentraban en dos zonas, en el zócalo y basamento, donde iban escenas en relieves de la vida de santo Domingo y san Esteban, así como otros cuatro relieves con milagros de santo fundador de la orden, y en el interior de la cúpula donde iban escudos de la orden dominica.

Precisamente era en el basamento donde más abundaban las escenas del Antiguo Testamento, habiéndose extraído representaciones del Génesis (trece historias), Samuel (cuatro escenas), Jueces (tres escenas), Esther (una escena) Josué (dos escenas) y Judit (una escena). De las veinticuatro escenas veintiuna pueden identificarse con relativa facilidad, otras tres no es posible pues únicamente se habla de otros tantos soldados. A ese número habría que añadir cuatro más dispuestas en el frente de los resaltos, que representaban el origen de la humanidad: creación de Eva, comisión del pecado, expulsión del Paraíso y Adán y Eva labrando la tierra.

Del bloque principal cabe destacar el elevado número de escenas relacionadas con la liberación del pueblo judío o que tienen a sus caudillos por protagonistas, personajes que en ocasiones adquieren, además, la condición de prefiguración cristológica. No faltan los grandes patriarcas del Antiguo Testamento: Abraham (Génesis 21:9-20 y Génesis 22:2-19), Noé (Génesis 6:19-22 y Génesis 9-20-27) y Jacob (Génesis 28:10-22). Entre los caudillos que guiaron al pueblo judío en su

28 Es sabido que el programa iconográfico de su obra más elogiada, la custodia de la catedral de Sevilla, le fue proporcionado por el canónigo Francisco Pacheco. M. J. Sanz Serrano, Juan de Arphe y Villafañe y la custodia de Sevilla. Sevilla, 1978.

29 No sería la primera vez que en este convento encontráramos a un fraile elaborando el programa iconográfico de alguna parte. Como recoge el profesor Ceballos hay que poner en el haber de fray Andrés de Barrientos el monumental programa de la fachada de la iglesia. *Op. cit.*, pág. 128.

30 Lamentablemente no podemos asegurar que también hubiera una coincidencia en las proporciones recomendadas por el mismo platero en su tratado De varia conmesuración, aunque tampoco convendría descartarlo.

liberación encontramos a Sansón (Jueces 14:5-9 y Jueces 14:8-18), Moisés, Josué (Josué 10:12-14), Samuel y David (I Samuel 17:32-37, I Samuel 17:38-51, I Samuel 17:54-55 y I Samuel 25).

Tampoco faltan heroínas, cuyas virtudes también pueden ser consideradas como anticipo de las que luego adornarán a María. De estas destacan Esther, Jael (Jueces 4:21), Judit (Judit 13-15), Rebecca (Génesis 24:13-22).

Si comparamos las escenas elegidas con las que aparecen en obras contemporáneas, en particular las tres grandes custodias labradas por Juan de Arfe (Ávila, Sevilla y Valladolid) cabe destacar una notable coincidencia en los temas, aunque también podemos señalar algunas diferencias, como por ejemplo el reducido número de escenas relacionadas con el alimento; ni siquiera la ofrenda de Abel (Génesis 4:3-5) cabe interpretarla en esa clave, más bien debemos verla como contraposición al desagrado que causó a Dios la ofrenda de Caín³¹.

Esta mezcla de prefiguración eucarística y guías de la liberación del pueblo judío tiene su continuidad en las figuras de bulto redondo que sobre pedestales estaban ubicadas por encima del basamento. El documento solo habla de *dos aguamaniles, y dos panecillos y unas tablas de Moisés para las figuras*. Ya expusimos en párrafos precedentes la dificultad para relacionar esos atributos con figuras concretas, claro está salvo las tablas de Moisés, no obstante planteábamos como hipótesis que los panes y aguamaniles pudieran estar relacionados con profetas relacionados con prefiguraciones eucarísticas (Melquisedec, Elías) y que el cuarto profeta tuviera la condición de caudillo del pueblo judío, al igual que Moisés, y proponíamos a Abrahamo Aarón.

Concluimos, sin duda la custodia a la que nos hemos referido fue un buen ejemplo de la proyección de la doctrina trentina sobre este tipo de obras y, por extensión, del impulso proporcionado a la festividad con la que se identifica, su carácter catequético así lo confirma. Por otro lado, también consideramos que es una buena muestra de la difusión alcanzada por De Varia Conmesuración, texto redactado por Juan de Arfe y publicado en Sevilla en 1585, coincidencias de tipo técnico, y también programático, con obras labradas por este platero, en particular con las custodias procesionales de Sevilla y Valladolid, ponen de manifiesto el eco alcanzado por ese texto entre los plateros vallisoletanos. Es así que Juan Lorenzo se nos presenta como un discípulo, aunque no necesariamente directo, del tercero de los Arfe, lo que no sería sorprendente, pues ya García Chico supuso para Juan Lorenzo una formación junto a Juan de Benavente, este sí colaborador de Juan de Arfe en proyectos como el de la custodia de la catedral de Ávila³².

31 Por cierto que un relieve con idéntico tema incluyó Juan de Arfe en la custodia sevillana.

32 Esteban García Chico, *Juan Lorenzo, platero*. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y arqueología, 1942, págs. 151-164. Lo expuesto por García Chico ha sido recogido por José Carlos Brasas en La platería vallisoletana y su difusión, págs. 141-143 y 206. Más recientemente, José Carlos Brasas *En el IV centenario de Juan de Arfe. Su vida y obra en Valladolid*. Boletín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 2002, págs. 59-74.

APÉNDICE DOCUMENTAL³³.

ARCHIVO CONVENTO DE SAN ESTEBAN. Libro de Memorias que comenzó a escribirse el año 1736. Fol. 83rº-87rº.

Carro Triunfal de Plata.

13 de julio de 1564 se otorga escritura ante Diego Ruano, escribano del Número de la Ciudad de Salamanca, entre este convento y frayles de el, de la una parte, y Thoribio González, platero y vezino de esta ziuudad, de la otra, en que se obligo este a hazer unas andas, o custodia de plata de peso de sesenta a setenta marcos de plata, conforme al dibujo, y traza, que por ella se le dio. Esta dicha esta escritura firmada del M.R.P.Fr. Xpoval de Cordova, Provisor de la orden de los Predicadores, y del P. Fr. Gerónimo de Góngora, vicario de dicho monasterio; y del sobre dicho escrivano con todas las condiziones y contratos que en dicha escritura se refieren y en ella pueden ver que aquí es largo de referir y a continuación está la tasa echa por dos plateros en treze mil seiscientos y quarenta reales, paso dicha tasa ante Pedro Martín Cabezón, escrivano del número de esta sobre dicha ziuudad de Salamanca. Año de 1568.

Esta sobre dicha custodia o andas se desizieron quando trato, y resolvió este convento hazer el carro grande, y hermosisimo, que oy tiene. Y así a poco tiempo despues, Alonso de Dueñas, platero y vezino desta ziuudad de Salamanca ubo de comenzar el sobre dicho carro triunfal = no se a hallado escritura original de su primer contrato y condiziones; pero se saca y evidencia que la ubo, y que paso ante Benito Criado, escribano del numero desta dicha ziuudad de Salamanca; siendo Prior deste convento el M.R.P.Mº Fray Alonso de Ontiveros, como consta de la escritura de concordia, que se otorgo entre este convento y dicho Alonso de Dueñas en 8 de junio de 1581 por testimonio de Benito Criado, escribano del numero de esta ziuudad, cuyo traslado sacado con authoridad judizial esta signado de Pedro Martín Cabezón en 13 de noviembre de 1581, sobre que ubo pleito y se compuso con el convento, en que este le avia de dar mill nobezientos y setenta y seis ducados, que hazen reales de vellón 21736. Como lo hizo en varios plazos, y consta de dicha escritura, la que se guarda entre los papeles de sobre dicha custodia; y asi se finalizaron los pleytos con dicho Alonso de Dueñas por lo trabajado hasta aquí en dichas andas, y por toda la plata que puso, y avia puesto hasta entonces en dichas andas = y se paso con dicha obra del carro a Valladolid =

En 8 días del mes de julio de 1617 se otorgo escritura de obligacion y fianza entre este convento de San Estevan de Salamanca siendo Prior de el M.R.P.Mº Fray Francisco de Agustina, de la una parte; y Juan Lorenzo, y María de Medina

33 El título íntegro de este manuscrito es: Libro Nuevo de Memoria que comenzo a escribirse el año 1736 en el qual se contienen diferentes apuntamientos sacados de instrumentos y papeles de este depósito. Lo dispuso y escribió lo mas el P. fray Juan Dávila, depositario”.

su muger, como principales, vezinos y naturales de la ziuudad de Valladolid; Francisco Diez y Alonso Romero, plateros y vezinos también de dicha ziuudad como fiadores, de la otra; de continuar y fenezer el dicho Juan Lorenzo las sobredichas andas o carro de plata, que avia comenzado años antes el sobre dicho Alonso de Dueñas, como lo hizo y ejecuto, con los contratos, y condiziones (que estas fueron veinte y dos) que en dicha escritura se refieren y en ella se pueden ver = Paso dicha escritura ante Antonio Ruiz, escribano del numero de la ziuudad de Valladolid en sobre dicho dia mes y año

Peso de las andas por los contrastes de Valladolid y Salamanca.

Las ocho basas y sotobasas del banco y veinte y quatro artesones con sus tornillos, y ocho cartelas para las juntas y zinquenta y siete tornillos con sus rosas para atornillar las chapas de cobre, y zinco trechos de moldura que guarnezen el friso, y en ellas van ocho chapas zinzeladas con dos historias cada una; y en los quatro cubos redondos, quatro Milagros de Santo Domingo; y ocho chapas zinzeladas, con ocho esmaltes; y en los quatro resaltos del quadrado van quatro historias de Adán, con ocho chapas zinzeladas y ocho esmaltes y sesenta y tres tachuelas. Todas las dichas piezas arriba contenidas son las que van en el banco de las andas (Pesán 73 marcos, 1 onza y 4 ochavas)

Pedestales, columnas, pilastras y figuras. Pesa quatro pedestales, con quatro pintos, y cada pedestal lleva seis chapas zinzeladas con figuras del testamento viejo; quatro pilastras con diez y seis chapas zinzeladas con tres esmaltes cada una; y quatro capiteles, y quatro basas; y quatro columnas estriadas con los quatro terzios zinzelados con esmaltes; y quatro capiteles, y quatro basas, y quatro figuras con sus pedestales; con quatro chapas con sus letreros, y lo demas zinzelado con esmaltes; y dos aguamaniles, y dos panecillos, y unas tablas de Moyses para las figuras; y quatro pintos; y diez y seys tornillos; y ocho porquezuelas; y quatro cornisas que van sobre las columnas, donde cargan los arcos; y todas las dichas piezas desta partida son las que van en los pedestales, pilastras y clavazones (pesa todo 155 marcos y 2 ochavas).

Arcos y bobeda, cornisa de dentro y de afuera. Pesaron la cornisa y alquitrabe y cornisa redonda de dentro; y la bobeda y el florón con sus ojas y cartelas, y armas de la orden, y quatro arcos de moldura; y quatro pechinas; y quatro medias pilastras, que van detras de las figuras; y quatro frisos zinzelados con dos esmaltes cada uno; y ocho ángeles con las insignias de la pasión; y otros quatro angeles que van en la cartela de en medio de los arcos por defuera; y otros quatro angeles que van en la cornisa de adentro; y quatro resaltos con quatro esmaltes del friso; y ocho chapas de medias lunetas, donde van los angeles con las insinias; y quatro chapas que cubren la cornisa, y ocho tornillos grandes con sus artesones, que clavan la cornisa grande con la madera; y quatro porquezuelas que clavan la bobeda por dentro, y zinquenta tachuelas y ocho tornillos con que se atornillan los ángeles, y todas las piezas en esta partida son las que van en los arcos por dentro y por fuera (Pesán 155 marcos y 3 onzas y 4 ochavas).

Corredor, cúpula, basa, remates y figura de la Fe. Pesan un corredor con sesenta y ocho balaustres; y sesenta y ocho bolas, y ochenta y quatro porquezuelas; y quatro pedestales con sus esmaltes; y quatro varandillas; y quatro soleras, y una basa sobre donde carga la cupula, con siete porquezuelas, y cupula de enzima con ocho cartelas, y ocho esmaltes, y el pinto, y media ca-a de remate, y veinte y ocho porquezuelas, y quatro remates, con quatro cartelas cada uno; y ocho esmaltes cada uno, y el remate postrero con su linterna; y su urna con otras ocho cartelas, y cornisa con ocho bolas por remates; y su cupula sobrepuesta; y un pedestal con quatro cartelas donde carga la figura de la Fe, que esta por remate, y todas las piezas desta partida, con ocho chapas que van debajo de la basa, y la figura de la Fe, con su cruz, y caliz en la mano ... (Pesa todo 149 marcos y 1 onza y 3 ochavas).

Zócalo. Pesa la plata del zócalo a donde carga la custodia, con sus Historias; las tres de San Estevan; y las otras tres de Milagros de Santo Domingo; y seis chapas zinzeladas con seis esmaltes, y seis molduras de las historias, y otras seis molduras de las chapas zinzeladas, y doze molduras de los resaltos; y zinquenta y quatro porquezuelas, y todas estas piezas juntas pesan catorze marcos, zinco onzas y dos ochavas.

(siguen las zertificaciones de los contraste de Valladolid y Salamanca, Alonso Requexo y Gonzalo del Puerto, respectivamente. Fol. 85vº-86rº)

De suerte que ya por este año de 1620 ya dio por acavadas y fenezidas dichas andas o carro triunfal el sobredicho Juan Lorenzo, platero de Valladolid, como todo consta de lo referido. Tuvieron de peso quinientos y quarenta y siete marcos; tres onzas; y siete ochavas de plata; que a razon de a quinze ducados de labrar cada marco monto e importo la echura del sobre dicho carro ocho mil dozientos y diez ducados, tres reales y doze maravedis, que hazen reales nobenta mil trezientos y treze reales y doze maravedis. Fol. 86vº y 87rº.

Historias del carro triunfal.

Primeramente diez y seis chapas largas de los cuadrados de las pilastras de diferentes figuras, mascarones, pájaros, frutas y tarjetas.

Mas doze chapas grandes de los pedestales del banco:

La primera. Una Judic con la cabeza de Olofernes.

La segunda. El Sacrificio de Abraham.

La tercera. Un Sanson sacando la miel de la boca de un leon.

La cuarta. Asuero y Ester debajo de un trono. Libro de Ester.

La quinta. Agar que va vyendo (? o uyendo?).

La sexta. La entrada de los animales en el arca.

La septima. Noe quando le cubrieron sus hijos.

La octava. Quando Jael metió el clavo a Sísara.

La novena. Josué quando hizo detener el sol.

La décima. El Gigante Goliat desembaniando la espada.

La décimo primera. El sacrificio de Abel.
La decimo segunda. Otro sacrificio de Caín.
Mas otras doze chapas de los pedestales más angostas:
La primera. Quando Caín mató a Abel.
La segunda. Jacob y la escala.
La tercera. Quando la hija de Laban dio de beber al criado de Isaac.
La cuarta. Un Sansón con la quijada.
La Quinta. David quando venía con la cabeza de Goliat.
La sexta. David desquijarrando un león.
La séptima. Una figura de Pastor con una azada.
La octava. Abigail quando salió al encuentro a David.
La novena. Josué con una bandera.
La décima. Un soldado con una alabarda.
La décimo primera. Un soldado con una benablo y un carnero.
La décimo segunda. Otro soldado echando la mano a la espada.
Más zinco chapas del friso del banco.
La primera. La Anunziacion y el Nacimiento.
La segunda. La Adorazion de los Reyes y uida a Egipto.
La tercera. Niño perdido; Bautismo de San Juan y la tentazion.
La Cuarta. El prendimiento de Xpto. y presentazion ante Cayfas.
La Quinta. Pilatos lavando las manos y Xpto atado a la columna.
Mas quatro chapas de los claros de unos resaltos.
La Primera. La formazion de Eva.
La Segunda. Quando los engaño la serpiente.
La Terzera. Quando el ángel los echo del Parayso.
La Quarta. Eva y Adán que estan labrando la tierra.
Más ocho tarjetas zinzeladas con mascarones y frutas para poner esmaltes.
Echura del armazon y carro de madera.

Esto todo tuvo de coste mill quatrocientos y zinquenta reales con madera y echura del armazon de dichas andas = Consta del libro de caja que comienza el año de 1610 y acaba el de 1626. En 17 de abril de 1620 del gasto.

El porte desde Valladolid, aquí de dicho carro de plata; fueron 195 reales y un quartillo con mas seis reales que se dieron a los que trajeron los cajones al convento.

Todo esto consta de las escrituras y papeles arriba referidos y del libro de Caja que comenzó el año de 1610 y acaba el de 1626, desde el Agosto de 1618 hasta el mayo de 1620; en que se acabó todo y era Prior deste convento el M.R.P el M^o Fr. Pedro de Herrera.

La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del tesoro de 1807

MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

El estudio del tesoro catedralicio es, las más de la veces, el capítulo más interesante de cualquier investigación que tenga por objeto la historia de la platería religiosa de un determinado territorio eclesiástico español, espacio físico que lo general, y por razones más que obvias, es conveniente hacer coincidir con los límites de lo que fueron las antiguas diócesis históricas españolas hasta su reestructuración en los tiempos del reinado de Isabel II¹. Esa colección catedralicia²,

1 Este estudio se realiza dentro del Proyecto de Investigación “Artes Decorativas, Suntuarias y Efímeras en las Catedrales Españolas” (Referencia BHA 2000-0192-C08-07) perteneciente al Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento.

2 Entre aquellos trabajos que han centrado su atención en la valoración de conjunto de la plata catedralicia y en lo especial de estas colecciones litúrgicas, hay que destacar el de J. CRUZ VALDOVINOS, “La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción” en *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*. (M. A. CASTILLO, ed.), Madrid, Fundación BBVA, 2001, págs. 149-168 y los de J. RIVAS CARMONA, “Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia”, *Imafronte*, N° 15, 2000, págs. 291-309; “La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los Monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata” en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos* (G. RAMALLO ASENSIO, ed.), Murcia, Universidad de Murcia, 2003 págs. 493-527;

por sus propias y notorias características, puede guiar o, mejor dicho, convertirse en la hoja de ruta por la que el investigador puede ir trazando, con independencia del trabajo material o artístico, y con la seguridad de unos pasos bien encaminados, la trayectoria del trabajo de la platería que se va sucediendo en cualquier obispado desde los tiempos de la Edad Media hasta, si cabe, los más recientes años³. No se puede olvidar que la obra catedralicia, la de cualquier tipo o práctica artística, fue siempre el ejemplo a seguir, fin perseguido incluso por las propias autoridades eclesiásticas, que adujeron siempre el papel de la Catedral “como madre y maestra”⁴, experimentándose tanto en su interior como en su exterior, no sólo los más sólidos requerimientos del trabajo bien hecho por los maestros o artífices más capacitados sino también la búsqueda, por encima de todo, de unos determinados requisitos de alta calidad estética, la distinción y lo novedoso⁵. En muchos casos, y sobre todo en el terreno de lo suntuario, en lo vinculado directamente para el servicio de la liturgia, tal vez lo más desconocido en lo que atañe al ámbito catedralicio, se puede constatar como ese templo asume el papel de centro de experimentación artística, de campo de pruebas, abanderado de las vanguardias, al que llegan piezas de extraordinario impacto visual, donde se materializan y/o ensayan, en ocasiones, formulaciones por completo nuevas, donde se plasman corrientes, sugerencias o ideas foráneas, alejadas de la tradición local, que pueden, como así se demuestra en numerosas ocasiones, alterar y cambiar la dirección del gusto y del trabajo artístico de una determinada zona⁶.

“El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias”, *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, págs. 515-536 y “Los tesoros catedralicios y la significación de la custodia procesional”, *Homenaje a don Lope Pascual Martínez*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003.

3 Un ejemplo de esas pormenorizadas investigaciones sobre el arte de la platería de una determinada región española, teniendo como referente y guía la colección catedralicia es el de J. ALONSO BENITO y M.V. HERRAEZ ORTEGA, *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral de y el Museo catedralicio-diocesano de León (siglos XVII-XX)*, León, Universidad de León, 2001.

4 “En las ropas sagradas y las alhajas del culto los templos menores deben imitar a los mayores en su ornato y decencia pues tan lejos esta de perjudicarles a estos que antes bien laudablemente los siguen como a Maestras y Madres cuyo oficio debe ejercer en este obispado esta Santa Catedral”. (Archivo Catedral Murcia, *Informe de don José Ortín, primero maestro de Zeremonias de la Santa Iglesia Catedral de Murcia, sobre el uso de planetas en las parroquias de este obispado*. s. f. Inserto en el Acta Espiritual de 1 de agosto de 1760).

5 Esa distinción de lo suntuario en el ámbito catedralicio y la singularidad del objeto litúrgico para allí destinado fue ampliamente tratada por M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1997.

6 En este sentido resulta muy sugerente la recepción incluso de novedades derivadas del progreso de la técnica y de la aplicación de las más adelantadas teorías científicas, caso de la música y de los instrumentos, en especial los órganos. Un buen ejemplo proporciona al respecto la Catedral de Murcia (E. MÁXIMO GARCÍA, “La renovación de los grandes órganos de la Catedral de Murcia (1661-1726)” en G. RAMALLO ASENSIO (Ed.), *El comportamiento de las Catedrales Españolas del Barroco a los Historicismos*. Universidad de Murcia, 2003, pp. 239-252.

El ajuar de la catedral se convierte, por tanto, más que ningún otro, y de ahí su necesidad de conocerlo profundamente, en el reflejo de los múltiples sucesos, situaciones, metas, objetivos y anhelos que fueron incidiendo en la conformación de la historia de la diócesis, en especial en su historia religiosa, litúrgica o devocional, aunque también allí se verifican, casi de manera igualitaria a los ya mencionados, otros, de otro tipo, que tienen mucho que ver con el reflejo del hecho histórico, con la plasmación de determinados comportamientos sociales o colectivos o como resultado de acontecimientos políticos. En definitiva, en el ajuar suntuario, pero en muy en especial en la colección de plata, tal vez mejor que en ninguna otra plasmación material, se resumen éstos y otros muchos factores que hacen posible no sólo visualizar, gracias precisamente al objeto precioso, la historia de la catedral y de la diócesis, junto con la de aquellos que gobernaron sus destinos, sino también apreciar los logros o el impacto de los grandes movimientos de la religiosidad institucional o social, tales como la Contrarreforma o el propio sentimiento de exaltación que caracteriza al Setecientos, que quedan manifiestamente expuestos en la concreción de alhajas cuya función o significado solo puede ser entendido a partir del espíritu o las vivencias que las generaron. Y sólo desde esa visión global del objeto, entendido en sus múltiples lecturas, y como parte integrante de un todo, parece posible abordar el estudio de esas colecciones catedralicias que frecuentemente se erigen en los grandes protagonistas de los estudios dedicados al arte de la plata, y que, sin embargo, son a veces desmenuzadas y fragmentadas en meras fichas individuales de catálogo, mera descripción formal y arqueológica, que aunque siempre necesaria como primer estadio de la investigación, puede llegar a empobrecer, e incluso a ocultar, el verdadero alcance y repercusión de lo que fue desde sus inicios la imagen visible de la fe y el culto divino. Por todo ello para profundizar en estos repertorios o colecciones catedralicias, siempre difíciles de abarcar por su dilatado número de piezas o su heterogeneidad, o la propia dispersión de la información, tal como corresponde a un templo, que como la catedral, es la imagen de una colectividad sujeta a todo tipo de condicionantes y en continuo cambio, parece necesario iniciar el acercamiento a partir de un tipo muy particular de información, siempre verídica y exacta, que no son otros sino los inventarios que periódicamente, y aunque con intermitencias, se efectuaban internamente, a petición del Cabildo, para controlar y conocer al detalle las pertenencias, y también las carencias, del templo al que servían y del que se servían para el ejercicio del poder hegemónico sobre la realidad social que los rodeaba. No se debe olvidar que ese selecto grupo de eclesiásticos, auténticos pares de la Iglesia Católica, entra en contacto con la sociedad de su tiempo a través de una serie de exhibiciones institucionalizadas, perfectamente codificadas y eminentemente visuales, formalizadas mediante ritos y ceremonias y en las que la obra de arte suntuaria, en especial la obra en metales preciosos, adquiere un destacado protagonismo. Eso explica, amén de lo valioso del material y el cometido preciso y exclusivo de estas piezas, el interés por parte de los cabildos en anotar y conocer al detalle la dota-

ción de la sacristía, el Tesoro de Dios, incorporando, por tanto, en tales inventarios desde los datos más señeros a los más nimios con el fin de agilizar la identificación de las piezas y el conocimiento de las mismas en previsión de cualquier robo o extravío, así como para garantizar su conservación y preservación por parte de aquellas personas a las que concernía el trato más directo con estas alhajas, los sacristanes, obligados a dar fianzas, algunas abultadísimas, a la hora de asumir el cargo, con el objeto de que la Catedral tuviera aseguradas sus pertenencias al ser éstos los depositarios de las llaves que las guardaban. Todo ello hace de estos listados, en ocasiones infravalorados por los historiadores, un importantísimo punto de partida para iniciarse en el estudio de las colecciones de platería existentes todavía en las catedrales⁷, incluso con vistas a esa primera fase de la catalogación a la que antes se aludió pues por ejemplo en el caso de la Catedral de Murcia y concretamente a partir del inventario de 1807 la mayor parte de los objetos de plata que allí se reseñaron fueron marcados, mediante incisión, con una letra y por orden alfabético, que permite todavía hoy identificar las diferentes piezas, en especial aquellas que responden a una misma y mayoritaria tipología, caso de cálices, copones o bandejas, con las descripciones y los datos que se incorporan en sus epígrafes correspondientes, pudiéndose así conocer el origen y procedencia de muchos de esos instrumentos de culto, su función y consideración dentro de la estricta y jerárquica liturgia catedralicia e incluso que valoración estética tenían en aquel momento o los términos usuales a los que se aludía para su correcta identificación.

Esa pulcritud descriptiva que se observa en el inventario contrasta con la más lacónica información que por lo general se incorpora en actas, informes o cuentas, donde muchas veces se limitan a nombrar la pieza por su tipología sin más datos que permitan, como tantas veces se ansía, saber no sólo si se conserva o no y con cual se corresponde sino el porqué de su presencia útil en el tesoro y así como todos los demás interrogantes que toda pieza plantea, en definitiva la memoria histórica del objeto. El origen de las piezas, con todo lo que ello conlleva para su correcto estudio, ante la ausencia de un marcaje orientativo, como en muchos casos sucede, es algo para nada trivial. De hecho el inventario que se transcribe permite por ejemplo saber el itinerario seguido de muchos de los cálices que en la actualidad integran la colección de la catedral de Murcia, cuya presencia en la sacristía no es fruto como en ocasiones se pudiera pensar de un patrocinio de la Fábrica Mayor sino de la aportación individual de obispos y canónigos, que bien a través de los consabidos expolios o de generosas donaciones, vinieron a engrandecer así el tesoro catedralicio murciano. De hecho, las vasos sagrados más llama-

7 La importancia de estos inventarios que da manifiesto en un estudio como el de M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, pp. 617-623. Igualmente cabe citar el libro de J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, ob. cit., que incluso incluye los textos de los propios inventarios.

vos y suntuosos de los que la catedral fue nutriéndose desde mediados del Seiscientos fueron generados por esta vía, descubriéndose así una tónica que no solo es particular de la catedral de Murcia sino que se constata también en otros templos similares, caso del de Cuenca, cuyo inventario del tesoro de 1795 indica que, tanto el cáliz de oro reservado para el Jueves Santo como los once restantes de plata que en dicho año servían, eran fruto del regalo, el primero debido al obispo don Diego Ramírez y los restantes “por donaciones que la han hecho los señores don Juan Fernández Vadillo, don Pedro Portocarrero, los canónigos Valenzuela, Momeñe, Barrueta y Romana”⁸. Esas dádivas, que en el caso de Murcia llegan también a ser casi tan numerosas como en el de Cuenca; doce, incluido el de oro, de los diecisiete cálices reseñados fueron regalos de ilustres capitulares u obtenidos a través de los polémicos expolios episcopales, traducen esa constante atención, que obligada o no, los eclesiásticos vinculados con el primer templo de la diócesis prestaron a la manifestación externa de la liturgia catedralicia, en especial al servicio de la Misa, mediante las formas apropiadas. Pero lo más llamativo de esta conducta no se reduce a la entrega de cálices pues como bien se deja patente en el inventario, también los objetos destinados a la reserva del Santísimo o al ornato de su exhibición pública, en los días del Corpus y su Octava, proceden de legados, ya los ricos copones, como el de oro y esmeraldas debido a la generosidad del Chantre Guil⁹, pieza emblemática del tesoro murciano, ya los desaparecidos faroles para adorno del carro de la custodia adquiridos por el cardenal Belluga, descubren ese afán por renovar y potenciar mediante los signos externos del ritual el marco de la escenificación sacra, punto de mira de todos aquellos que como el citado Guil y otros miembros de esa familia, también pertenecientes al Cabildo, tendrán presentes a la hora de ir tomando posiciones de mayor poder entre sus compañeros de capítulo al buscar el prestigio en el camino de la rica aportación al tesoro de la catedral con deslumbrantes novedades, frontal, y urna-sagrario, que son el inicio del fastuoso montaje de plata con el que se hará la capilla mayor a lo largo de todo el siglo XVIII, a los que hay que sumar innumerables bandejas, incluso vajillas, con las que se organizaban los aparadores de plata con los que se revestía el presbiterio en las grandes ceremonias eucarísticas. Dicho montaje, hoy tan sólo conocido gracias al inventario de 1807, al fundirse por completo en el lamentable incendio de 1854 que asoló el presbiterio murciano, da plenamente idea de lo que significó la obra de plata en la liturgia dieciochesca, facilitando la posibilidad de una reconstrucción mental gracias a la información que aquí es suministrada que incluso ha permitido la correcta identificación de las piezas reaprovechadas tras el incendio y reubicadas en otras piezas distintas con lo que se alteró así la función

8 A.C.C. (Archivo Catedral Cuenca). Legajo 1795-426/9.

9 Sobre esta aportación y otras similares véase M. PÉREZ SÁNCHEZ, “La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia. Una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos”, *Verdolay*, N° 6, 1994, págs.

que originariamente tuvieron, como sucede con el bello relieve de Sacrificio de Isaac¹⁰, en la actualidad incluido en el frontal decimonónico, o intuir como debió ser la rica urna de las reliquias de los santos de Cartagena, Santa Florentina y San Fulgencio, igualmente fundida por el fuego, que regalará el cultivado y exquisito Racionero don José Marín y Lamas, promotor también del templo de San Juan de Dios de Murcia.

Asimismo la lectura del registro de plata conduce a conocer el paradero de piezas hoy desubicadas de su primitivo emplazamiento, la sacristía catedralicia, y que no para sorpresa del investigador figuran en templos alejados de la capital de la diócesis a los que se remitieron por diversos motivos, pero sobre todo por la tradicional obligación que la catedral tuvo siempre en el socorro de los ajueres de las iglesias más pobres del obispado, afortunadas a veces con notables piezas suntuarias, impensables para sus paupérrimas economías, que de esa manera pasaban a nutrir armarios o cajoneras más que humildes. Así, se puede explicar la presencia en la parroquial de Blanca del cáliz del obispo don Manuel Felipe Miralles o en la de Mazarrón del que fuera propiedad del Doctoral Saurín, llegándose en este sentido a casos tan curiosos como lo acontecido con el pobrísimo ajuar de la ermita, luego parroquia, de San Javier, a orillas del Mar Menor, que aunque al margen del tema de la platería merece ser puesto de relieve por su llamativo ejemplo, pues allí fue a parar el fastuoso terno del obispo don Antonio Trejo, el que fuera embajador extraordinario de Felipe III ante el Santo Padre, por esas mismas causas que las aducidas para los mencionados cálices, y cuya existencia en su actual ubicación sólo se pudo razonar a partir de la interpretación del inventario. Pero las piezas catedralicias no sólo fueron a parar a otros templos sino que también se convirtieron en fuente de recursos para las arcas del Estado en momentos acuciantes para la financiación de los gastos de la guerra¹¹, desde la que se mantuvo contra la Convención francesa a las aportaciones destinadas a la Junta Suprema Central de Sevilla que, mediante la Real Orden de 1809, requirió a los cabildos españoles su particular contribución a través de la entrega de plata y joyas al erario público para la lucha contra el francés. El inventario facilita el entendimiento de lo que supuso esa participación murciana con las piezas que se enviaron, que siempre se ajustaron a las más antiguas o menos necesarias para el culto. De la

10 R. CABELLO VELASCO, "Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar mayor de la Catedral de Murcia", *Verdolay*, N° 6, 1994, págs. 161-168.

11 Indudablemente no sólo los tesoros catedralicios fueron requeridos para sufragar los ingentes gastos militares sino que para ello se requirieron a través de distintas Reales Ordenes la contribución de todas los templos de las diócesis españolas. Esta cuestión, escasamente valorada, ha sido puesta de relieve mediante diferentes trabajos, centrados en la provincia de Guipúzcoa, por I. MIGUÉLIZ VALCARLOS en "Pérdida de los ajueres de plata por parte de las iglesias guipuzcoanas durante las francesadas", *Ondare*, N° 21, 2002, págs. 293-302 y "Incautación de las alhajas de plata del convento de Aránzazu (Guipúzcoa) durante las guerras con Francia", *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, págs. 369-382.

misma manera ese tipo de objetos, los prescindibles, fue al que se acudió para el habitual reaprovechamiento del metal a la hora de materializar obras de nueva hechura, en este caso las monumentales lámparas de plata del altar mayor que vinieron a poner el punto final, bajo pautas ya clasicistas, al elaborado adorno de plata del altar mayor, y a las que se destinaron buena parte de la plata más vieja, concretamente la correspondiente al siglo XVII o a principios de la centuria siguiente. Esa constante reutilización de lo suntuario, que también se da en el campo del textil, justifica ya sobradamente la ausencia en el tesoro de la Catedral de Murcia de piezas anteriores a la gran renovación del siglo XVIII, pues las conservadas y correspondientes a dichas cronologías sólo se retuvieron bien por motivos sentimentales y devocionales, caso del portapaz de la Inmaculada, bien por motivos de prestigio, como la gran cruz procesional adquirida a la Casa de los Vélez o, tal vez, por su consideración estética y valor material como parece descubrir la descripción de los grandes candeleros regalados por el obispo don Antonio Medina Cachón (1685-1694), reservados todavía en 1807 para las fiestas de primera clase.

Estas y otras muchas consideraciones se pueden entresacar de la lectura de este inventario del ajuar catedralicio murciano, seguramente el más completo de todos los registros conservados y el de mayor utilidad e importancia debido precisamente a la fechas de su redacción, todavía en plena época de iniciativas y aspiraciones pero resumiendo a su vez la nutrida espléndida aportación del Setecientos, el Siglo de Oro del tesoro de la Catedral de Murcia, así como del arte de la platería murciana, y, en general, de tantos tesoros catedralicios españoles.

*Inventario de las Ropas y Alhajas de la Fabrica Mayor de esta Santa Iglesia
Año de 1807*

*Siendo fabriquero el Señor don Juan Gómez Durán Canónigo Magistral de la
misma*¹²

En la ciudad de Murcia a treinta días del mes de noviembre de mil ochocientos y siete el señor don Juan Gómez Durán, canónigo magistral y fabriquero actual de esta Santa Yglesia de Cartagena, habiendo antes reconocido la plata, ornamentos y demás alhajas que al presente se hallan existentes propias de la Fábrica Mayor de la misma con asistencia de don Bartolomé Tobar, presbítero sacristán mayor, don Juan Sánchez y don Tadeo Navarro, sacristanes menores, procedieron por ante mi el Ynfrascripto secretario a hacer el Ynventario de todas ellas, teniendo presentes el últimamente formado en el año pasado de mil ochocientos y uno, en la forma siguiente.

12 A. C. M. (Archivo de la Catedral de Murcia). Leg. 253. Se transcribe tan sólo el apartado de plata pues el inventario completo incluye, como es habitual en este tipo de documentación, los correspondientes apartados para los ornamentos litúrgicos y las reliquias.

PLATA
Calizes y Patenas

Primeramente un cáliz, patena y cucharita todo de oro, su peso cincuenta onzas y tiene en el pie las Imágenes de Nuestra Señora, San Fulgencio y San Fernando, y lo dio el señor don Fernando de Abellaneda, Racionero entero que fue de esta Santa Yglesia.

Ytem otro cáliz, patena y cucharita de plata, copa y perfiles dorados de relieve con los quatro doctores, Santo Tomas y San Antonio y en el pie tres serafines que lo dio el señor Chantre Lucas, su peso cincuenta y una onzas y doze adarmes, señalado con la letra A

Ytem otro cáliz, patena y cucharita de plata, labrado de relieve, con las hechuras de la Fe, Esperanza y Caridad, que fue del Ilustrísimo señor obispo Mateo y pesa treinta y una onzas y catorze adarmes, señalado con la letra.....B

Ytem otro cáliz antiguo de obra gótica con patena y en ella gravada una mano, uno y otro de plata sobredorada que servía para reservar al Señor en el Monumento y pesa quarenta y siete onzas y catorce adarmes, señalado con la letra.....C

Ytem otro cáliz, patena y cucharita sobredorado y cincelado de relieve con veinte esmaltes en copa, nudo y pie, que fue del señor don Josef Antonio Berastegui, canónigo de esta Santa Yglesia y pesa quarenta y tres onzas y un adarme, señalado con la letra.....D

Ytem otro cáliz, patena y cucharita sobredorado y burilado, su peso treinta y siete onzas y onze adarmes, señalado con la letra.....F

Ytem otro cáliz, patena y cucharita sobredorado con doze esmaltes azules, quatro en el pie, quatro en el nudo y quatro en la copa, con quatro gallones en ella, su peso quarenta y siete onzas y quatro adarmes, señalado con la letra.....G

Ytem otro cáliz, patena y cucharita sobredorado con quatro esmaltes cuadrados y otros quatro obalados en el pie, y varios en la copa y nudo, que fue del señor canónigo Campero, su peso treinta y siete onzas y quatro adarmes, señalado con la letra.....H

Ytem otro cáliz antiguo, patena y cucharita sobredorado con quatro esmaltes en la copa y pesa treinta y ocho onzas y quatro adarmes y está señalado con la letra.....J

Ytem otro cáliz, patena y cucharita sobredorado y cincelado, y tiene las insignias de la Pasión al pie, que fue del Ilustrísimo señor Montes, obispo que fue de este obispado, su peso veinte y quatro onzas y ocho adarme, señalado con la letra.....K

Ytem otro cáliz de plata, patena y cucharita y en la copa y pie ocho esmaltes azules y quatro querubines, su peso treinta y tres onzas y dos adarmes, señalado con la letra.....M

Ytem otro cáliz cincelado y la copa dorada, patena y cucharita, que lo dexo el señor doctoral Saurín, su peso veinte y tres onzas y ocho adarmes, señalado con la letra.....N¹³

13 Anotación al margen: "Dado a Mazarrón de orden del Cavildo".

Ytem otro cáliz, patena y cucharita cincelado y sobredorado, que fue del señor Arcediano titular don Joaquín de Olmeda, su peso treinta y seis onzas y quatro adarmes, señalado con la letra.....P

Ytem otro cáliz, patena y cucharita dorado, gravado de medio relieve con tres serafines en el pie, que fue del Ilustrísimo señor Roxas, obispo de este obispado, su peso treinta y ocho onzas y cinco adarmes, señalado con la letra.....Q

Ytem otro cáliz, patena y cucharita, burilada y dorada la copa con tres querubines dorados al pie y otros tres a la soto copa, que también fue del Ilustrísimo señor Roxas, su peso veinte y nueve onzas y doze adarmes, señalado con la letra.....R

Ytem otro cáliz, patena y cucharita sobredorado que fue también del referido señor Roxas, su peso veinte y seis onzas y cinco adarmes, señalado con la letra.....S

Ytem otro cáliz, patena y cucharita, copa y patena dorada, gravado de Buril con las Ynsignias de la Pasión, que fue del señor Racionero don Fernando Zambrana, su peso veinte y seis onzas y quince adarmes, señalado con la letra.....T

Ytem otro cáliz labrado de relieve con copa y patena dorada y cucharita y al pie los quatro Santos de Cartagena, que fue del Espolio del Ilustrísimo señor Miralles, Obispo de este obispado, su peso treinta y seis onzas¹⁴.

Componen los cálices y patenas referidas seiscientas nueve onzas y onze adarmes de plata y cincuenta onzas de oro que pesa el cáliz de oro.

Copones y demás vasos sagrados

Primeramente un copón de oro que lo dio el señor don Francisco Lucas Guil, Chantre que fue de esta Santa Yglesia en donde está reservado el Santísimo Sacramento en la Capilla mayor y pesa ciento y dos onzas y seis adarmes, incluso en dicho peso siete onzas de plata que tiene el tornillo, embrilla y pieza que tiene por bajo, guarnecido con seiscientas y catorce esmeraldas, por lo que solo tiene de oro noventa y cinco onzas y seis adarmes.

Ytem un copón grande de plata que dio un bienhechor a la Fábrica por mano de don Josef Labalma, presbítero actual sacristán mayor de dicha Santa Yglesia y pesa ciento veinte y una onza y ocho adarmes y su valor de esta de dos mil cuatrocientos treinta reales y el dorado importa novecientos reales y el valor de las hechuras un mil trescientos treinta y seis reales con diez y siete maravedíes y todo su valor es de quatro mil seiscientos sesenta y seis reales y diez y siete maravedíes.

Ytem un copón redondo de plata sobredorado que pesa treinta y tres onzas y doze adarmes y está en el Sagrario de la Capilla del Corpus.

Ytem otro copón redondo de plata sobredorado que pesa veinte y cinco onzas y doze adarmes, que igualmente está en el Sagrario.

14 Anotación al margen: "Se dio a Blanca de orden del Cabildo". En la actualidad esta pieza de platería se conserva en la mencionada parroquia de San Juan Bautista de Blanca.

Ytem otro copón de plata redondo que pesa treinta y una onzas y ocho adarmes, que fue del Espolio del Ilustrísimo señor Rubín, Obispo de este obispado.

Ytem una caxita cuadrada y enrejada que sirve para llevar su Majestad a los enfermos y pesa siete onzas y seis adarmes.

Ytem un crucifixo que ba con la caxita antecedente y pesa doze adarmes.

Ytem otra caxita redonda y sobredorada y está destinada para el mismo fin, que pesa tres onzas y doze adarmes.

Ytem un crucifixo de plata sobredorado que acompaña a esta y pesa doze adarmes.

Ytem otra caxita redonda y sobredorada que sirve para el propio efecto y pesa tres onzas y doze adarmes.

Ytem una cruz que acompaña a esta y manifiesta haber estado dorada que pesa doze adarmes.

Componen a una suma las referidas piezas noventa y cinco onzas y seis adarmes de oro y doscientas treinta y seis, con diez adarmes, de plata.

Custodias

Primeramente una custodia grande en forma de pirámide con tres cuerpos, en el primero un cáliz sobredorado y viril con un círculo de espigas y ubas, que sirve para llevar el Santísimo Sacramento en los días del Corpus y su Octava, y pesa todo quatro mil doscientas veinte y una onzas y catorce adarmes.

Ytem otra custodia grande de plata sobredorada, fabricada en la ciudad de Valencia, guarnecida de diamantes, esmeraldas, topacios y perlas, que sirve en las funciones de Carnestolendas, Ascensión y Desagravios y demás funciones que ocurren en esta Santa Yglesia cuyo peso se ignora.

Ytem otra custodia mediana sobredorada toda con quatro esmaltes al pie y otros quatro en el subimiento y el sol del viril adornado con piedras verdes por un cara y por la otra paxitas, que sirve para las Minervas, y pesa armada conforme esta setenta y ocho onzas y un adarme

Ytem doze ramos de plata que sirven para la custodia principal en los días del Corpus y su Octava: quatro con los pies a modo de vasos labrados, que pesan doscientas veinte y dos onzas y tres adarmes, otros quatro con los pies en forma de pomos, y pesan ciento y tres onzas y tres adarmes, y los quatro restantes con los pies en forma de tabaquera, que pesan ciento diez y seis onzas y seis adarmes, en los quales entro la plata de los pomos antiguos y a una suma pesan los referidos doze ramos cuatrocientas quarenta y una onzas y doze adarmes.

Ytem una rexilla de plata que se compone de un sol el medio, espigas y ubas sobredoradas y sirve en el carro de la custodia en el día del Corpus y Octava, y pesa con el armazón de hierro, ciento dos onzas y ocho adarmes.

Componen a una suma las referidas piezas quatro mil ochocientos quarenta y quatro onzas y tres adarmes.

Urnas, Sagrarios, Relicarios y otras Albaxas

Primeramente una urna de plata labrada a cincel con dos ángeles en las dos esquinas y delante y sobre la puertecilla gravado un pelicano, la que sirve de sagrario para el reservado que está sobre el Altar de la Capilla Mayor, en medio de un trono de nubes plateadas con rayos que la sostienen los quatro Evangelistas de talla, sobredorados, la que dexo a esta Santa Yglesia el señor don Francisco Lucas Guil, Chantre que fue de ella, y pesa un mil doscientos ochenta y siete onzas.

Ytem una urna de plata, y su sagrario dorado, que sirve para reservar a Su Majestad en el Monumento que pesa un mil doscientas ochenta y quatro onzas y ocho adarmes.

Ytem otra urna de plata donde están las reliquias de los santos patronos, que la dio en el año de mil setecientos quarenta y ocho el señor don Josef Marín y Lamas, Racionero que fue de esta Santa Yglesia, la que está colocada en el Presbiterio de la Capilla mayor al lado de la Epístola, cuyo peso se ignora.

Un relicario cuadrado de plata y sobrepuestos y cruz dorado con tres cristales, y dentro varias reliquias, el que se lleva en las procesiones, y pesa ciento trece onzas y ocho adarmes.

Ytem otro relicario de plata que ha costado la Fábrica, en el que está colocada la reliquia del Beato Andres Ymbernón, y pesa doscientas y trece onzas con diez adarmes¹⁵.

Ytem un sol pequeño de rayos con un Jesús en medio sobredorado para cubrir el pelo de la barba de Nuestro Señor Jesucristo que está en el relicario que hay sobre la urna de los santos patronos y pesa seis onzas.

Ytem una llave de plata sobredorada con cadena de oro y remate de ylo de oro que sirve para la urna del Monumento.

Componen a una suma dos mil novecientas y quatro onzas y diez adarmes.

Lamparas, Hacheros, Barandillas, Frontales y Gradas

Primeramente dos lámparas grandes de plata labradas a cincel con ocho cadenas, cada una quatro grandes y quatro pequeñas, las que sirven en la capilla mayor, asidas de dos cadenas de plata una cada una, y pendientes de las manos de dos Niños cada uno en su cartela de madera sobredorada, que la una se hizo del caudal de la Fábrica, y la otra la costeo el Ilustrísimo Cabildo de esta Santa Iglesia y ambas pesan tres mil, doscientas ochenta y nueve onzas.

Ytem otra lámpara mediana de plata que se halla en la capilla de Nuestra Señora de las Lagrimas, la que dio el señor canónigo doctoral Humanes.

15 Anotación al margen: "Entregado de orden del Cabildo como no necesario para el culto con arreglo a la Real Orden de 8 de abril de 1809".

Ytem otra lámpara de plata que se halla en el altar del Santísimo Cristo de las Misericordias.

Ytem otra lámpara de plata que se halla en la capilla del Beato Andrés Ymberton, que la dio el Señor Arcediano de Villena don Miguel Campos y Salcedo.

Ytem quatro hacheros grandes de plata de pies triangulares, y sirven en la capilla mayor, y tienen varios escudos de armas de esta Santa Iglesia y pesan tres mil setecientos ochenta onzas.

Ytem dos barandillas de plata de balaustres pequeños torneados y dos bolas en los remates fixas en el Presbiterio de dicha capilla mayor, y pesan ochocientas onzas.

Ytem un frontal de plata grande para el Altar mayor, y en el las Ymagenes de Nuestra Señora de la Paz, San Fulgencio y Santa Florentina y alrededor los doce Apóstoles, que lo dio el Señor Chantre don Francisco Lucas Guil, y pesa solo la plata novecientas diez y ocho onzas.

Ytem dos frontales pequeños para dicho Altar que sirven en la octava del Corpus en su colaterales con las Ymágenes de San Leandro el uno y el otro de San Isidoro y alrededor varios santos y pesan solo la plata setecientas y treinta onzas.

Ytem otro frontal mediano con el Sacrificio de Abraham, que sirve e el Altar Mayor delante del tarimón de la Custodia y pesa solo la plata, doscientas una onzas.

Ytem tres gradas, una sobre el Altar que hace razón con las demás, que se ponen en la octava del Corpus, y demás días que se expone a Su Majestad que pesan tres mil seiscientas noventa y tres onzas y un adarme.

Ytem dos chapas cuadradas de plata, gravadas en ellas las Armas de esta Santa iglesia que sirven en el Altar Mayor y pesan veinte y una onzas.

Cruzes

Primeramente, una cruz grande con pie triangular con christo de bronce dorado a fuego que dio el Ilustrísimo señor don Antonio Medina Cachón, la que tiene sus Armas y sirve las primeras clases en el Altar Mayor y pesa seiscientas veinte y quatro onzas y ocho adarmes.

Ytem otra cruz de pie redondo gravado de buril y christo de plata y pesa treinta y ocho onzas y doze adarmes.

Ytem otra cruz pequeña de pie redondo sin christo que la dio el Ilustrísimo señor don Juan Bravo y pesa veinte y una onzas y ocho adarmes.

Ytem otra cruz con Christo todo sobredorado y pie alargado de movimiento que sirve para el subdiacono en las procesiones de primera clase y pesa treinta y tres onzas y doze adarmes.

Ytem otra cruz con Christo de Bronze dorado a fuego que fue del Ilustrísimo señor Montes y pesa cuarenta y ocho onzas y ocho adarmes.

Ytem una cruz o guión del Ilustrísimo Cabildo sobredorada con las armas de esta Santa Iglesia y el alma de madera que pesa noventa y seis onzas y doze adarmes.

Ytem una cruz para las funciones parroquiales por un lado una medalla de la Virgen de la Paz y por el otro las armas de la Yglesia, ambas cosas sobredoradas, y pesa ciento veinte y dos onzas.

Ytem otra cruz que sirve de diario en el Altar mayor con Christo de Bronze dorado a fuego y pesa doscientas y quarenta onzas.

Ytem otra cruz de plata sobredorada de hechura de Carabaca que sirve para el guión quando se trae a Nuestra Señora de la Fuensanta y pesa veinte y seis onzas y doze adarmes.

Ytem otra cruz con perfiles dorados que sirve en el guión de las Minervas y pesa veinte y dos onzas y nueve adarmes.

Fuentes y Bandejas

Primeramente una fuente de plata toda burilada que pesa ochenta y tres onzas.

Ytem otra lo mismo con doze chapinas en el medio y pesa ochenta y cinco onzas¹⁶.

Ytem otra burilada con cerco de rayos y pesa cien onzas.

Ytem otra lo mismo que pesa ochenta y dos onzas.

Ytem otra lisa con las Armas de la Yglesia doradas en el medio y pesa setenta y seis onzas.

Ytem otra lo mismo que la antecedente y pesa setenta y tres onzas.

Ytem otra más mediana lisa con las Armas de la Yglesia en el medio sobredoradas y pesa cincuenta y seis onzas.

Ytem otra lo mismo que la antecedente y pesa cincuenta y quatro onzas.

Ytem otra estriada con ocho chapinas sobredoradas en el medio que la dio el señor Racionero don Fernando de Zambrana y pesa setenta y seis onzas.

Nota. Estas nueve bandejas son las que sirven en el Aparador en los días clásicos.

Ytem otra pequeña lisa con las Armas de la Yglesia sobredorada en el medio y pesa quarenta y dos onzas.

Ytem otra lo mismo y del mismo tamaño que la antecedente y Armas sobredoradas y pesa quarenta onzas.

Ytem una pequeña estriada y labrada de redonda que pesa veinte y cinco onzas y ocho adarmes.

Ytem una obalada y lisa, pesa quarenta y seis onzas.

Ytem otra obalada y lisa que pesa quarente y cinco onzas.

Nota. Estas dos últimas sirven de diario para llevar el recado al Altar Mayor. Suman las referidas partidas ochocientas setenta y tres onzas y ocho adarmes.

16 Anotación al margen: "La bandeja que pesa 85 onzas y la de 82 se entregaron por el Cabildo con arreglo a la Real Orden de 8 de abril de 1809".

Jarros y Chrismeras

Primeramente dos jarros grandes de plata que sirven para los Santos Oleos, de catecúmenos y enfermos, y pesan doscientas noventa y quatro onzas y seis adarmes.

Ytem otro jarro grande para los Oleos, liso con las Armas del Cavildo buriladas.

Ytem otro mas pequeño de plata y cuarteado para la consagración del Santo Chrisma y pesa cien onzas¹⁷.

Ytem una taza de pico y cuchara que sirve para la mixtura del balsamo en la consagración del dicho Santo Chrisma y pesa veinte y nueve onzas.

Ytem otro jarro de plata que diariamente sirve en las Misas mayores para el lababo y pesa quarenta y dos onzas y dos adarmes.

Ytem otro jarro para lo mismo que pesa treinta y nueve onzas y cinco adarmes.

Ytem dos chrismeras en su cajita de plata sobredorada en forma de tinteritos que fueron del Espolio del Ilustrísimo señor Roxas y pesan nueve onzas y ocho adarmes.

Ytem otras dos chrismeras de plata con seis punteros en forma de jarritos que fueron del Espolio del señor Ilustrísimo Rubín y pesan diez onzas¹⁸.

Ytem dos chrismeras y una bomba de plata que sirven en la pila bautismal y pesan diez y seis onzas.

Ytem una concha de plata para el Baptisterio y pesa cinco onzas.

Ytem una chrismera de plata con puntero para el Santo Oleo de los enfermos, pesa dos onzas y ocho adarmes.

Ytem otra chrismera de plata y puntero para lo mismo y pesa cinco onzas y ocho adarmes.

Ytem otra chrismera de plata y puntero para lo referido y pesa cinco onzas.

Ytem otra de plata sobredorada en forma de un barrilito cuadrado con puntero para el mismo efecto y pesa tres onzas.

Suman dichas partidas quinientas sesenta y una onzas y cinco adarmes.

Vinageras

Un para de vinageras y platillo de plata sobredorada que sirven para las Misas mayores en los días de primera clase y pesan diez y siete onzas y doce adarmes.

Ytem tres pares de vinageras con sus platillos de plata, lisas, que pesan cinquenta y seis onzas y doze adarmes¹⁹.

17 Anotación al margen: "Entregado de orden del Cabildo con arreglo a la Real Orden de 8 de abril de 1809".

18 Anotación al margen: "Se remitió una al señor obispo de Almería que hacía confirmaciones en el Campo de Murcia y no la bolbió. La devolvió."

19 Anotación al margen: "Dos de estos tres pares se han dado para hacer las lámparas nuevas del altar mayor".

Ytem otro para de vinageras de plata labradas con sus platillos que pesan veinte y dos onzas y doze adarmes.

Ytem un platillo suelto de vinageras que fue del Espolio del Ilustrísimo señor Miralles y pesa trece onzas y quatro adarmes²⁰.

Componen ciento diez onzas y ocho adarmes de que nos hacemos cargo.

Candeleros

Primeramente seis candeleros, que dio el Ilustrísimo señor don Antonio Medina Cachón, grandes que sirven en las primeras clases en el Altar Mayor y son compañeros de la cruz grande puesta en la primera partida de esta especie, que pesan mil seiscientas y quarenta onzas.

Ytem otros seis candeleros medianos con pie redondo, que antes lo tenían triangulado, que fueron del Ilustrísimo señor Montes y compañeros de la cruz de la quinta partida de esta especie, y pesan con las almas de madera y hierro ciento ochenta y quatro onzas.

Ytem dos candeleros con pies triangulares, que sirven en las Vísperas de seis capas y para las Santas reliquias en las procesiones, y pesan con las almas de hierro ciento noventa y tres onzas.

Ytem dos candeleros de pies triangulados y pesan con las almas de hierro ciento sesenta y ocho onzas.

Ytem otros candeleros de pies triangulados más pequeños, y hacen juego con los quatro de las dos partidas antecedentes, y todos ellos tienen las Armas de esta Santa Yglesia y pesan con las almas de hierro y madera ciento setenta y ocho onzas.

Ytem dos candeleros lisos de pie redondo que fueron del Ilustrísimo señor don Francisco Bravo y pesan quarenta y una onzas²¹.

Ytem dos buxías con garritas de león al pie que las dio el señor Racionero don Juan de Mesa y Rocamora y pesan treinta y una onzas y ocho adarmes.

Ytem dos buxías de pie quadrado lisas y pesan veinte y nueve onzas.

Ytem ocho buxías de pie ochavado lisas que fueron de la herencia del señor Racionero don Manuel Escolano y pesan ciento quarenta y quatro onzas²².

Ytem veinte y quatro buxías pequeñas pie ochavado que sirven para la custodia y tienen un letrero que son de la Fabrica de esta Santa Yglesia y pesan noventa y dos onzas²³.

20 Anotación al margen: "Entregado este platillo y los seis de la última partida con arreglo a la Real Orden de 8 de abril de 1809".

21 Anotación al margen: "Se dieron para hacer las lámparas nuevas del altar mayor".

22 Anotación al margen: "Dos que faltan de estas ocho probablemente en la translación de plata o en la administración de sacramentos a algún señor prebendado en tiempo de epidemia".

23 Anotación al margen: "Falta una buxía que padeció el mismo extravío que las alhajas antecedentes".

Ytem dos cartelas de plata que están fixas en el Relicario de los Santos Patronos, cuyo peso se ignora.

Se hace cargo el sacristán mayor y menores de las dos mil ochocientas onzas y ocho adarmes de plata a que ascienden las expresadas partidas.

Aumentos

Ytem seis candeleros de plata lisos a la Ynglesa con su colgantes en la base y con sus sobreboquillas sobrepuestas que dio a la Fábrica el señor don Alejo Ximénez de Catro, Dignidad de Tesorero de esta Santa Yglesia y pesan ciento treinta y cinco onzas; los quales entregué de orden de los de los señores Contadores al señor Eguía, canónigo Magistral y fabriquero en este año de mil ochocientos diez y siete y a los sacristanes mayor y menores a quienes se les hace cargo de las ciento treinta y cinco onzas.

Faroles

Dos faroles grandes de plata obados y labrados de medio relieve, con columnas y christales, que los dio el Eminentísimo señor Cardenal Belluga y pesan seiscientas y quatro onzas.

Ytem cuatro faroles grandes de plata con pies redondos, copas o remates enrexados y christales, que sirven en la custodia y pesan con las almas de hierro y madera setecientas treinta y ocho onzas.

Ytem un farol de plata enrejado con christales que sirve quando se lleva a Su Majestad a los enfermos y regaló a esta Santa Yglesia don Baltasar Fontes y pesa ochenta y cinco onzas.

Nos hacemos cargo de las un mil cuatrocientas y siete onzas de plata que constan de esta partida.

Yncensarios y Navetas

Quatro yncensarios corrientes que pesan sin la cazoletas de hierro ciento sesenta y dos onzas²⁴.

Ytem tres navetas con cucharas de plata y pesan setenta y dos onzas.

Nos hacemos cargo de las doscientas treinta y quatro onzas de plata que constan de estas dos partidas.

24 Anotación al margen: "Se dieron para hacer las lámparas nuevas del altar mayor".

Calderetas e Hisopos

Una caldereta de plata obada que fue del Ilustrísimo señor Trexo y pesa quarenta y ocho onzas.

Ytem otra caldereta grande de plata con gallones y las armas de esta Santa Yglesia y pesa ciento y veinte onzas.

Ytem tres hisopos de plata el uno grande en forma de rama y los otros dos medianos y pesan treinta y seis onzas.

Quedamos hecho cargo de las doscientas quatro onzas de plata que suman dicha partida.

Ciriales, cetros y varas

Quatro ciriales de plata con las armas de esta Santa Yglesia cabeza y almas de madera y pesa solo la plata setecientas onze onzas y ocho adarmes.

Ytem dos varas de plata con ocho cañones, que sirven en los candeleros de la tercera partida de esta especie en las Vísperas de seis capas y para las Santas Reliquias en las procesiones, y pesan sesenta y nueve onzas.

Ytem seis cetros de plata con las almas de madera, que sirven para las capas, pesa solo la plata trescientas cinquenta y seis onzas y cinco adarmes.

Ytem una pértiga con el alma de madera y hierro de los extremos pesa sesenta y ocho onzas.

Ytem una vara para la cruz del guión del Cabildo, compuesta de onze cañones con los nudos sobredorados y el alma de madera, que pesa ciento veinte y ocho onzas.

Ytem dos varas de ocho cañones cada una con una pertigueta por remate que sirven para los celadores y pesa, con las almas de madera y hierro, ochenta y dos onzas y tres adarmes.

Ytem ocho varas de plata de doze cañones cada una, labradas de relieve, que sirven para el palio y las dio el Ilustrísimo señor Montes y pesan seiscientas cinquenta y seis onzas.

Ytem dos varas de siete cañones cada una que sirven para los dos faroles grandes de columnas, que constan en la primera partida de esta especie, que con las almas de madera y tornillos de hierro pesan ciento y quarenta onzas.

Ytem dos cetros de plata viejos que sirven para los salmistas en las procesiones de fuera, con dos piezas postizas, y sirven también para los dos celadores que se nombran mas en los Maitines de Navidad, Reyes y Semana Santa, que cetros y piezas pesan ciento sesenta y nueve onzas y quinze adarmes.

Componen a una suma dos mil trescientas ochenta onzas y quinze adarmes. De que nos hacemos cargo los infrascriptos sacristanes.

Porta Pazes, Paletilla y Monedas de ofrenda

Dos porta pazes de plata con la talla sobredorada con las efigies una del Salvador y la otra de Nuestra Señora de la Paz y pesan sesenta onzas y once adarmes.

Ytem otros dos porta pazes de plata sobredorada todos, con una cruz en medio, que pesan ochenta y una onzas.

Ytem otro porta paz grande de plata sobredorado que sirve para los señores obispos y tiene en el medio una lámina de la Purísima Concepción y al pie una cruz de Montesa de oro con esmaltes que fue del Ilustrísimo señor don Mendo de Benavides y pesa cinquenta y tres onzas y doce adarmes.

Ytem una paletilla y puntero de plata que sirve en las misas mayores y pesa trece onzas y catorce adarmes.

Ytem quarenta y nueve monedas de plata que sirven en las primeras clases para las ofrendas y tienen por un lado la imagen de Nuestra Señora de la Paz y por el otro San Fulgencio y las armas de esta Santa Yglesia, que pesan veinte y tres onzas y cinco adarmes.

Ytem trece monedas de las antiguas que tienen por un lado San Fulgencio y por el otro las armas de esta Santa Yglesia y sirven para las velaciones en la parroquia, pesan seis onzas.

Suman dichas partidas doscientas treinta y ocho onzas y diez adarmes de que se hace cargo a los sacristanes mayor y menores.

Atriles

Dos atriles de plata en forma de chapinas, que costeó la Fábrica, y pesan doscientos y veinte onzas.

Quedamos hechos cargo de los expresados atriles.

Campanas y Ostiarios

Quatro campanillas que pesan las dos que sirven diariamente a las misas mayores quarenta y cinco onzas y siete adarmes y las otras dos, treinta y quatro onzas y diez adarmes, y todas quatro ochenta onzas y un adarme.

Ytem otra campanita que fue del Espolio del Ilustrísimo señor Miralles y pesa siete onzas²⁵.

Ytem un ostiario sobredorado labrado de rayas que fue del Ilustrísimo señor don Andres Bravo, y pesa catorze onzas y cinco adarmes.

25 Anotación al margen: "A pesar de las diligencias echas para encontrar esta campanita no se ha podido encontrar y como pieza tan pequeña se extravió en las translaciones diversas que se han hecho de la plata".

Ytem otro ostiario de dos tapas que fue del señor Arcediano de Cartagena, don Joaquín de Olmeda, y pesa catorce onzas y dos adarmes.

Nos hacemos cargo de las expresadas campanas y ostiarios.

Sacras

Una sacra grande de plata de martillo que dejó a la Fábrica el Ilustrísimo señor don Francisco Verdín, con sus armas sobredoradas al pie con dos garras de águila asidas a dos bolas que sirven de pie y por remate un serafín de plata sobredorado y en el medio una lámina o chapa guarnecida de una lista sobredorada con quatro querubines, dos esmaltes y dos piedras verdes. Y en dicha lámina están escritas de buril las palabras de la Consagración, que con los armamentos de hierro y madera pesa trescientas y sesenta onzas.

Nos hacemos cargo de la referida sacra los infrafirmados sacristanes mayor y menores.

Alhaxas del Pontifical de Ilustrísimo señor Roxas

Un pectoral de piedras moradas con anillo y cadena de oro que pesa una onza y quince adarmes.

Ytem un anillo de oro con una esmeralda sucia.

De el Ilustrísimo señor Rubín

Un pectoral de chrystal engastado en plata.

Ytem otro pectoral de piedras encarnadas y espumillas de diamantes con cadena de oro y anillo correspondiente.

Ytem un pectoral de plata sobredorada con reliquias, cordón de hilo de oro y sin anillo.

Ytem una cruz de piedra de Nuestra Señora de la Nieva engastada en plata.

Ytem una cadena de plata sobredorada

De el Ilustrísimo señor Miralles

Un anillo de oro con una esmeralda

Ytem otro anillo de oro con una piedra verde oscura.

Quedamos hechos cargo de las alhaxas de los pontificales de los Ilustrísimos señores Roxas, Rubín y Miralles.

Alhaxas de la Virgen de la Paz

Primeramente dos coronas imperiales de plata sobredorada con piedras de vidrio de diferentes colores que sirven a dicha soberana ymagen y Niño; que las dio el señor don Lucas Sánchez Fontecha, dignidad de Tesorero que fue de esta Santa Yglesia y pesan con el cetro que tiene en las manos, también de plata sobredorada, ciento diez onzas y ocho adarmes.

Ytem una media luna de plata y en los remates dos estrellas sobredoradas que pesa ciento noventa y ocho onzas.

Ytem una cadena de oro con su pectoral de lo mismo y algunas piedras de vidrio, asida a la gargantilla o garganta con un alacrán de plata que se compone de doze ramales, que todo lo de oro pesa seis onzas y catorce adarmes y medio y el alacrán de plata ocho adarmes.

Ytem un collar de alxofar que pesa ocho adarmes y trece granos con gafetes de plata a las puntas y valor de cada adarme son seis pesos.

Ytem un par de manillas que pesan tres onzas y siete adarmes y veinte quatro granos, y su valor sesenta pesos por onza y se componen dichas manillas de diez bueltas cada una y ambas de ochocientos y catorce granos.

Ytem un anillo de oro con un zafiro que lo tiene puesto Nuestra Señora y vale trescientos reales.

Ytem otro anillo con tres esmeraldas que igualmente lo tiene puesto dicha soberana ymagen.

Ytem de la Purísima Concepción que esta en la sacristía

Ytem una corona de plata sobredorada con rayos y estrellas, que la dio el señor don Juan Antonio Navarro, canónigo que fue de esta Santa Yglesia, y pesa veinte y dos onzas y ocho adarmes.

Ytem una media luna y un cerco de rayos que pesan ochenta y nueve onzas.

Ytem de la Virgen de las Lágrimas

Ytem una cruz de oro con diamantes en los extremos que la dio el señor canónigo don Felipe Matías Munive.

Ytem una laureola de plata que igualmente tiene puesta.

Ytem un collar y otro adorno de alxofar y una perla gorda que cae de la mediación del manto.

Quedamos hechos cargo de las alhajas de las expresadas ymagenes.

*Plata donada por el Ilustrísimo señor don Victoriano López Gonzalo, obispo de
esta Santa Yglesia*

Diez y seis platos con peso de doscientas sesenta y una onzas²⁶.

Ytem un salvilla pequeña, su peso veinte onzas y seis adarmes.

26 Anotación al margen: "Se entregaron de orden del Cabildo con arreglo a la Real Orden de abril de 1809".

La platería y los plateros en las cofradías de Ánimas Benditas de Murcia¹

EMILIO ANTONIO RIQUELME GÓMEZ

INTRODUCCIÓN

Las Cofradías de Ánimas fueron asociaciones que, a semejanza de los colegios funerarios de la Antigüedad Clásica, tenían como una de sus grandes preocupaciones la de velar por los funerales y los sufragios de los miembros difuntos de las mismas. El ingreso en ellas supuso, para un gran número de individuos, la única posibilidad de contar con un cortejo fúnebre medianamente digno, con lo cual cumplieron un papel de sociedades de socorro o mutualidades funerarias, que asistían a sus miembros proporcionándoles, a cambio de cuotas, la confianza de un entierro digno. De esta forma las Cofradías de Ánimas, y bajo la tutela de la Iglesia, ofrecían a los fieles el marco apropiado para la buena muerte encontrándose con el cristiano en su tránsito al otro mundo: lo auxiliaban con la oración colectiva y con la asistencia piadosa, preparando los sufragios y honras fúnebres e intercediendo por sus asociados ante Dios.

Su sostén económico eran las limosnas, como ingresos seguros y regulares. Otros ingresos procedían de ventas o propiedades. Las limosnas eran voluntarias,

1 Cualquier estudio sobre orfebrería en Murcia ha de partir necesariamente de los trabajos de SÁNCHEZ MORENO, SÁNCHEZ JARA, RIVAS CARMONA, PÉREZ SÁNCHEZ y CANDEL CRESPO, pioneros en este tipo de estudios en la Región, y por ello constituyen una consulta obligada.

hechas no sólo por los feligreses sino también por todos los habitantes, que entregaban a los hermanos de campana, designados por la cofradía, en su recorrido por las calles. Con ella sostenían el culto de misas rezadas o cantadas y sufragios por las almas de los cofrades muertos. Junto a esto, toda una serie de gastos destinados al esplendor de la capilla: iluminación, conservación de imágenes y estatuas, pagas a las cuadrillas, etc. Igualmente gastaron en la adquisición de obras de artes decorativas y suntuarias: demandas, candeleros, varas de plata y ajuar de culto de las imágenes titulares, así como grabados, paños e insignias bordadas y miniaturas².

Así pues, contaron las Cofradías de Ánimas murcianas con numerosas obras de orfebrería para el servicio de altar y la liturgia, entre las que destacaron los vasos sagrados, la utilización de lámparas, bandejas y platos limosneros, ajuar procesional y complementos de imágenes. Como la inmensa mayoría de estas corporaciones se fusionaron en época temprana con Cofradías Sacramentales, no es infrecuente encontrar en el repertorio figurativo de varas de oficiales, demandas, cálices y copones, la temática eucarística combinada con las Ánimas del Purgatorio.

También llevaron a cabo los encargos y costos de los Monumentos, dedicados a custodiar la Eucaristía, conmemorando la muerte y el sepulcro de Cristo. Ellas mismas se encargaban de la instalación del monumento en los templos, para la solemnidad de la reserva eucarística del Jueves Santo. De esta forma levantaban un altar, verdadero monumento, al que acudían los fieles para adorar a Jesucristo. En él se depositaba el Santísimo Sacramento, después de la misa *In Coena Domini*, para la comunión del día siguiente³. Conocemos la existencia en Murcia, a través de la documentación (ver AGÜERA ROS, *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*, pp. 260, 275 y 300) de un monumento de “perspectiva” para Jueves Santo, que en 1694 legó a la parroquia de San Juan Bautista el pintor Nicolás de Villacís,

2 Para el estudio de las Cofradías de Ánimas, varios son los autores a consultar. Como obras generales, las de los autores ARIÈS, Philippe: *El hombre ante la muerte*. Taurus, 1983; pp. 157-160. MARTÍNEZ GIL: *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*. Cuenca 2000, pp. 406-409 y MORELL PEQUERO: “Las hermandades en la sociedad sevillana del siglo XVI”, en *Étnica*, nº 13. Barcelona 1977.

Asimismo los estudios de autores locales como MUNUERA RICO, Domingo: “Cofradías y Sociedad”, en *Historia de la Región de Murcia*, Tomo VI, 1980, pp. 184-193. GARCÍA ABELLÁN, J.: *Organización de los gremios en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia 1976. ABAD, F.: “Una aportación al estudio de las cofradías murcianas en el siglo XVIII”, en *Revista Murcia*, Año III, nº 11, 1977, s/p. PEÑAFIEL RAMÓN: *Testamentos y Buena Muerte*. Murcia 1987, pp. 120-126 y *Mentalidad y Religiosidad Popular Murciana en la primera mitad del s. XVIII*. Murcia 1988, pp. 56-77. AGÜERA ROS: *Pintura y Sociedad en el siglo XVII*. Murcia 1994, pp. 299-312, y LUNA SAMPERIO: *Las cuadrillas de Murcia*. Madrid 1992, pp. 9-13.

3 RIVAS CARMONA, Jesús: “La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcos de plata”, en *Las Catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, Universidad de Murcia 2003, pp. 493-530.

como feligrés y cofrade del Santísimo Sacramento y Ánimas. Hoy desaparecido, sólo sabemos de él que estaba compuesto de veinte piezas. Asimismo en la iglesia parroquial de San Andrés de Murcia consta la existencia de otro magnífico monumento, también desaparecido, siendo noticia de su colocación la recogida a través de la prensa regional “El Diario de Murcia” de 2 de Abril de 1883:

“El magnífico monumento nuevo de San Andrés (Corpus), es debido a la Cofradía del Santísimo y Ánimas de aquella parroquia, y especialmente al celo con que viene atendiendo a los intereses de ella el Hermano Mayor D. Anastasio Martínez, con el comisario D. Antonio Fernández, y ante los que por de la Cofradía tuvo el malogrado D. José María Hurtado, iniciador del monumento, cuando estuvo encargado de dicha parroquia. Conste así, en justo honor y debido elogio de dichos señores y la Cofradía”.

Debido a lo costoso de su mantenimiento para la cofradía, años posteriores podemos leer en “El Diario de Murcia” de 22 de Abril de 1902 lo siguiente:

“Careciendo de recursos necesarios las Hermandades de Ánimas y Santísimo para poder poner el monumento en la parroquia de San Andrés y no teniendo ninguna ayuda, por parte alguna de la parroquia para poder sufragar los gastos que se originan al colocar dicho monumento, las citadas hermandades han resuelto venderlo. Pudiendo pasar a verlo en la sacristía de dicha parroquia todo el que lo crea conveniente”.

Como consecuencia del excesivo lujo y ostentación de los monumentos (no pudiendo permitirse muchas cofradías su mantenimiento), el decreto de reforma de la Semana Santa de 1955 recomendaba que la decoración del altar de la reserva fuera austera:

“Para la reserva del Santísimo Sacramento prepárese una capilla, convenientemente adornada, que invite a la oración y a la meditación; se recomienda no perder de vista la sobriedad y la austeridad que corresponde a la liturgia de estos días, evitando o erradicando cualquier forma de abuso”⁴.

4 S. Congregación de Ritos, Decreto Maxima Redemptionis (16 de noviembre de 1955): AAS 47 (1955), pp. 838-841.

PLATEROS COFRADES Y ARTÍFICES

Durante el siglo XVIII las relaciones entre plateros y las Cofradías de Ánimas son intensas, ya no sólo por los encargos recibidos, sino porque en muchos casos están vinculados a ellas como hermanos cofrades de pleno derecho, llegando incluso algunos a ocupar cargos importantes como los de Presidente o Hermano Mayor. A continuación enumeramos los nombres de una serie de plateros, tanto cofrades como artífices, o ambos a la vez, de los que prácticamente se desconocen los datos relativos a su profesión, todos ellos vinculados a las Cofradías de Ánimas de la Diócesis de Cartagena.

Cofrades

Blas Aguilar Uréndez (1706-1763). Sabemos que era cofrade del Santísimo y Ánimas de su parroquia de Santa Catalina de Murcia.

Ambrosio Martín González (1760-1809). Su matrimonio con doña María Pardo Vergara fue en verdad efímero ya que ésta falleció el 5 de Mayo de 1780. No testó y fue enterrada en la bóveda de la Cofradía de Ánimas, con misa, vigilia y responso.

Agustín Jiménez Andreo (1769-1830). Su hija, María de la Fuensanta, estaba casada con Mariano Castillo, Hermano Mayor de la Cofradía del Santísimo y Ánimas de Santa Catalina de Murcia.

Don Hipólito Esbri y Martínez-Galarreta (1772-1839). El 5 de Diciembre de 1815 fue nombrado Hermano Mayor de la Cofradía del Santísimo y Ánimas de San Bartolomé de Murcia.

Juan Ruiz-Funes y Soler (1789). En Cabildo celebrado por la Ilustre Cofradía del Santísimo y Ánimas de la iglesia de Santa Catalina de Murcia, el 18 de Febrero de 1818, se le admitía en calidad de Presidente.

Antonio Gonzalbo Llaudéns (siglos XVIII-XIX). En su testamento declara pertenecer a la Hermandad del Santísimo y Ánimas de Torre Pacheco⁵.

Artífices

José Ximénez de Cisnero y Fuentes. El día 5 de Agosto de 1717, ante Martínez Andrés, se comprometía a pagar 5777 reales de vellón y 14 maravedíes a la Cofradía del Santísimo y Ánimas de la parroquial de Santa María, valor de unos candeleros viejos de plata que habían pesado 412 onzas y 16 adarmes.

5 Ver, SÁNCHEZ JARA, Diego: *Orfebrería murciana*. Colección Thader. Editorial Nacional. Madrid 1950 y CANDEL CRESPO, Francisco: *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia 1999.

Pedro Ruiz-Funes. Obra documentada: un farol de Viático para la Cofradía del Santísimo y Ánimas de la parroquia de San Bartolomé de Murcia.

Vicente Albarracín. Natural de Albarracín y vecino de Lorca. Vivió en esta ciudad en el año 1785, cuando tenía 25 años de edad. Según las noticias de los historiadores locales, confeccionó una corona de plata sobredorada para la Virgen del Sufragio y Ánimas de la iglesia parroquial de Santiago. Tuvo un hijo llamado Vicente, que también fue platero.

Bartolomé Manresa Ramírez (+1812). Obra documentada: en 1798 construyó en Murcia este maestro platero una lámpara de plata para la capilla del Sufragio de la iglesia parroquial de Santiago en Lorca, por la que pagó la Archicofradía la cantidad de 7290 reales que tuvo de coste. Quedó colocada en su capilla en el siguiente año de 1799.

Juan Martínez Garraleta. Se sabe de él que hizo una lámpara y una caja para el Viático, ambas de plata, para la Cofradía de Ánimas de la iglesia parroquial de Alcantarilla (Murcia), según referencias de Sánchez Lozano⁶.

Francisco Javier Ruiz-Funes y Martínez Galarreta (1766-1841). Obra documentada: en las cuentas de la Ilustre Cofradía del Santísimo y Ánimas del Purgatorio de la iglesia de Santa Catalina de Murcia, consta en 30 de Enero de 1818 esta interesante nota: “ un cetro de plata superior que ha comprado el artífice platero don Francisco Xavier Funes y que tuvo de costo ochocientos reales de vellón ”⁷.

Si bien los datos biográficos sobre estos plateros son escasos, debido a la todavía no localizada documentación, si podemos destacar la importancia de algunos de ellos. Nos referimos a los maestros Pedro Ruiz-Funes y Vicente Albarracín, que realizaron el farol de Viático de la iglesia parroquial de San Bartolomé de Murcia y la corona de la Virgen del Sufragio y Ánimas de la parroquial de Santiago en Lorca respectivamente, siendo este último sobre el que centraremos nuestro trabajo de estudio. Igualmente cerramos el trabajo con una obra de platería, el copón de la Cofradía de Ánimas de la iglesia parroquial de San Miguel de Murcia, realizado por un miembro de la familia de plateros Ruiz-Funes.

El **Farol de Viático** se conserva en el interior del templo parroquial de San Bartolomé de Murcia, siendo una de las piezas más conocidas de la platería murciana por los estudios que sobre ella se han realizado. Es obra del siglo XVIII, más concretamente de 1790, realizada por el platero Pedro Ruiz-Funes y Martínez Galarreta, tal y como lo acredita su marcaje. Además de esta marca, propia en las obras de platería, presenta una inscripción que asigna como propietaria a la misma Cofradía del Santísimo Sacramento y Benditas Ánimas de dicha parroquia, en la

6 SÁNCHEZ MORENO, José: “Noticias para la historia de la orfebrería murciana” en *Archivo Español de Arte*. Instituto Diego Velásquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid 1943.

7 CANDEL CRESPO, Francisco: *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia 1999.



LÁMINA 1. Pedro Ruiz-Funes. Farol de Viático. Iglesia de San Bartolomé.

que se puede leer lo siguiente: *Es de la Cofradía del Santísimo Sacramento y Benditas Ánimas de la parroquia del Señor San Bartolomé de la ciudad de Murcia, siendo hermano mayor Francisco Poblá. Año 1790*. El profesor Rivas Carmona lo describe en los siguientes términos: “la pieza se concibe como una caja abierta de forma hexagonal, rematada en cubierta bulbosa con respiraderos para la ventilación de la candela y coronamiento de gallones. Sus aberturas presentan contornos mixtilíneos con quebrados moldurajes de terminaciones envolatadas. Todo ello resulta característico del rococó, lo mismo que su ornato repujado, los motivos de rocalla, guirnaldas y cartelas”⁸.

La Cofradía de Ánimas de San Bartolomé tenía su propio animero, al igual que todas y cada una de las parroquias allí donde se localizaba una Cofradía de Áni-

⁸ RIVAS CARMONA, Jesús: “Farol de Viático”. *Huellas*. Murcia. Caja de Ahorros de Murcia, 2002, pg. 345.



LÁMINA 2. Dibujo de Salvador Riquelme Sánchez reproduciendo el original de la corona de la Virgen del Sufragio y Ánimas, según el grabado de Vicente Albarracín.

mas. Era un individuo encargado de pedir la limosna por la noche, para el enterramiento de los hermanos pobres de la Hermandad, saliendo todas las semanas a las casas de su demarcación parroquial. Igualmente en tiempo cuaresmal realizaba Misiones de salida pública, acompañando al hermano mayor, que portaba el estandarte, y a los hermanos cantores, siguiéndoles los hermanos eclesiásticos con bonete, que transportaban un Santo Cristo y tras ellos los seglares. También salía acompañando el Viático desde la iglesia hasta la casa del enfermo, vistiéndose para la ocasión con una larga capa y portando un farol⁹

Otra obra de la que hay noticias y que merece destacar por su importancia, aunque está hoy ya desaparecida, es la **corona de la Virgen del Sufragio y Ánimas** de la iglesia parroquial de Santiago de Lorca.

En cuentas del 1785 de la Archicofradía de la Virgen del Sufragio de la iglesia de Santiago se le abonaron a Vicente Albarracín 726 reales por una corona de plata sobredorada que hizo para la misma. Esta corona ya no existe pero su imagen se ha conservado en unos grabados de la época realizados por el autor de la misma, el platero lorquino Vicente Albarracín. Si bien ignoramos su forma y riqueza exactas, podemos compensar este desconocimiento gracias a las mencionadas estampas.

La corona presentaba, saliendo de su círculo frontal, cuatro bandas o diademas convexas, que uniéndose en el remate, sostenían un orbe con una cruz en el

⁹ Tipo popular magníficamente retratado por el escritor de nuestras costumbres Rodolfo CARLES y que forma parte de sus *Doce murcianos importantes*. Murcia. Academia Alfonso X el Sabio, 1977.

colofón. La corona representada hace pensar que era de 6 diademas, de las cuales 2 fueron omitidas puesto que se situarían simétricamente detrás. El aro cilíndrico se reducía a una estrecha cenefa, con filete en la base y otro en el arranque de la crestería, decorada con sobrepuestos florales y recogiendo unas cartelas vegetales. Estaríamos pues ante la figura de una corona imperial cerrada por la parte superior.

Aunque no sabemos con total seguridad la veracidad de este dato, se supone que Vicente Albarracín fue natural de Albarracín y que a los 25 años ya estaba viviendo y trabajando en Lorca, dato que registra Muñoz Barberán en sus *Artistas y Artífices levantinos*. Su actividad no se centró tan sólo en la platería y en la joyería, sino que también dominó el grabado. Así el magnífico fondo archivístico atesorado por el “Fondo Cultural Espín” de Lorca conserva, en una carpeta, varios grabados de plateros entre los que destacan dos obras de dicho autor, que permiten conocer el grupo escultórico de la Virgen del Sufragio y Ánimas obra de Salzillo, destruido en la Guerra Civil¹⁰. Estamos ante unos documentos de gran valor, máxime si tenemos en cuenta que no se conserva la pieza original.

Hasta la aparición de la fotografía el grabado era el medio icónico de consumo de masas. Las estampas eran adquiridas por un público muy variado. Esta facilidad para adquirirlas permitía a cualquiera tener en su casa, y a precios muy bajos, una imagen de su devoción o del culto más popular. Los dibujantes y grabadores que trabajaban para las imprentas no podían abastecer esta demanda de imágenes religiosas, viéndose los impresores obligados, en muchas ocasiones, a ofertar los trabajos gráficos a los talleres de otros artistas como plateros, pintores y escultores. Esta iniciativa permitió hacer frente a la demanda de ilustraciones gráficas y, a su vez, estos artistas encontraron un medio para dar publicidad a su obra.

De todo ello una prueba es la actividad como grabador del platero Vicente Albarracín que en 1784 recibió, de la Archicofradía de la Virgen del Sufragio y Ánimas de la iglesia de Santiago, el encargo de realizar una lámina en cobre para imprimir la estampa de dicha imagen, obra por la que cobró 600 reales¹¹. Con ello la Archicofradía pretendía la distribución, en estampas, de la imagen de la Virgen del Sufragio, algo muy frecuentado en la época por las familias y cofrades, que adquirirían de esta forma la imagen titular de su devoción, para ser colgada con su

10 El 4 de Mayo de 1748, ante el escribano público Antonio Robles Vives, la Cofradía de Ánimas de dicha iglesia de Santiago, dejó convenida con Francisco Salzillo Alcaraz la construcción de una imagen de María Santísima del Sufragio (a la que se estaba fabricando capilla particular), que daría por concluida durante todo el mes de abril del año siguiente de 1749.

El maestro tallista y escultor de Caravaca Miguel Calzado hizo y labró el retablo de las Ánimas del 1780 al 1783, y lo doró Jerónimo José de Uzeta y Caballero en 1786, según lo expresan los libros de la Hermandad.

11 En cuentas de la Archicofradía. Ver MUÑOZ BARBERÁN, Manuel: *Artistas y Artífices levantinos. Joaquín Espín Rael. Año de 1931*. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia 1986, pp. 373-374.



LÁMINA 3. Vicente Albarracín. Estampa de la Virgen del Sufragio y Ánimas. Lorca, Colección "Fondo Cultural Espín".

marco y cristal en las paredes de sus casas y en lugares privilegiados. Generalmente estas reproducciones tenían concedidas indulgencias y a veces estaban tocadas del original.

A este primer grabado le acompañó, en 1791, un segundo grabado con el mismo tema, aunque con desigual factura y menor tamaño, siendo este segundo de ejecución más floja y más alejado de las habilidades que muestra la primera lámina. Por él sólo recibió 180 reales de la Archicofradía del Sufragio y Ánimas. Sin embargo ambas planchas fueron grabadas con la imagen del grupo escultórico de Salzillo, *la Virgen del Sufragio y Ánimas*, que nos muestran a dicha Virgen con el Niño Jesús en brazos. Al lado derecho un ángel de cuerpo entero; en el siniestro el patrono y apóstol Santiago, también de cuerpo entero, y a los pies un diseño del Purgatorio y en él cuatro Ánimas deprecantes. El cuerpo del apóstol se muestra más vencido de cintura para demostrar que estaba pidiendo a la Virgen, con el mayor rendimiento, por las almas de sus devotos.

La lámina de 1784 muestra una alta calidad artística, atribuida posiblemente a la madurez profesional del artista. En ella se observan las extraordinarias dotes de dibujante de Albarracín, el orden de su trama y la superposición de líneas, que tamizan sombras y claroscuros. Se encuentra en buen estado de conservación ocupando un papel de un solo trazo en formato rectangular, siendo sus medidas 30 cm. de alto y 21 cm. en su ancho máximo aproximadamente, figurando en su parte inferior y dentro de una elegante orla estilo Luis XV, el siguiente texto: *Verdadera efigie de María Santísima del Sufragio; y Ánimas benditas, que se venera en la Insigne Parroquial de S. Santiago de la Ciudad de Lorca; a expensas, y solicitud de unos Devotos amantes de los Sufragios, y alivio de dichas benditas Ánimas —Eleocrotæ Sculp. Vicentius Albarracin Anno Domini 1784—*. Su alto detallismo se explica por la importancia del grupo escultórico, que pretendía cautivar al admirador de la estampa para que guardase un recuerdo deslumbrante de la misma. De ahí que el grabado presente un realismo escrupuloso.

Por último, entre las obras de platería conocidas de estas Cofradías de Ánimas, también hay que citar algunas piezas del ajuar litúrgico para las celebraciones de sus cultos y misas particulares, en este caso específico para la misa de Difuntos. Un ejemplo de ello es el elegante **Copón** de la parroquia de San Miguel de Murcia, labrado en plata con interior sobredorado, como lugar donde se guardaban las hostias consagradas. Responde a un sencillo esquema de base circular, astil con nudo y cubierto por una tapa rematada por cruz abalaustrada, ofreciendo unas medidas de 24,5 cm. de alto por 12,4 cm. de ancho. Fue realizado a partir de 1798 por uno de los plateros Ruiz-Funes, como lo demuestra su marcaje, que incorpora los dos punzones típicos de entonces en Murcia; a saber, un escudete coronado con la letra E y la cifra inferior 98, además del propio de la autoría con RUYZ. Rodeando todo el perímetro de la pestaña de la base hay una inscripción grabada que testifica su pertenencia a la Cofradía de Ánimas de San Miguel, rezando lo

siguiente: *Lo dio de limosna, a las Hermandades del Santísimo y Benditas Ánimas de San Miguel, el Hermano Don Antonio Fontes Abad. Año de 1807*¹².

Estas piezas, farol de Viático, corona de la Virgen del Sufragio y copón, constituyen tres ejemplos interesantes en la producción de platería murciana del siglo XVIII tardío o de comienzos del XIX, si bien sólo se conservan actualmente la primera y tercera.

12 Quiero expresar mi agradecimiento a los profesores del Departamento de Historia del Arte, de la Universidad de Murcia, don Manuel Sánchez Pérez y doña Cristina Torres-Fontes Suárez, quienes han localizado dicha obra facilitándome la información.

El patrocinio de las platerías catedralicias

JESÚS RIVAS CARMONA

Universidad de Murcia

Las catedrales, por regla general, representan unos conjuntos arquitectónicos y artísticos que reúnen en sí múltiples y diversas construcciones, obras y ornamentaciones, como si una y otra vez se hubiera actuado sobre ellas, como si fuesen objeto de un continuo proceso de ampliaciones, añadidos y reformas que se superponen a sus propias fábricas, cuando éstas no son el resultado de varias etapas o fases constructivas, dando lugar todo ello a unos maravillosos puzzles, que al mismo tiempo son los receptáculos de una acumulación, que puede llegar a ser increíble, de artes heterogéneas, entre retablos, esculturas y pinturas¹, sin dejar de lado vidrieras, rejas, sillerías y componentes tan importantes del ajuar suntuario como las platerías y los textiles². Lejos de conformarse como simples batiburrillos —quizá en opinión de los profanos—, las catedrales alcanzan a ser conjuntos

1 Este estudio se realiza dentro del Proyecto de Investigación “Artes Decorativas, Suntuarias y Efímeras en las Catedrales Españolas” (Referencia BHA2000-0192-C08-07), perteneciente al Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento e integrado en el Proyecto Coordinado “El comportamiento de las Catedrales Españolas del Barroco a la Restauración”.

2 De un tiempo a esta parte ha aumentado la bibliografía sobre las artes suntuarias en las catedrales, tanto en número como en interés. Así, por ejemplo, en el caso de las artes del textil y del bordado. En este sentido son representativos los estudios de M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, pp. 23-112, “El ornamento litúrgico en la Catedral de Jaén y algunas noticias sobre sus artífices”. *Códice* n° 14. 1998, pp. 41-56 y “El siglo XVIII y las artes textiles en las catedrales españolas: una nueva etapa de esplendor” en G. RAMALLO ASENSIO (Ed.), *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Universidad de Murcia, 2003, pp. 531-542.

máximos de nuestro patrimonio, normalmente por encima de otros, que en sí ofrecen la ventaja de ser documentos y testimonios excepcionales de la Historia del Arte, ya que en ellas suelen escribirse capítulos fundamentales de la misma, manifestando toda una sucesión de estilos, como si en sus piedras se sistematizase el transcurso de dichos estilos, al igual que en un libro o manual de arte. Pero las catedrales son más que esa conjunción de estilos y de obras diferentes, pues esa síntesis se revela como extraordinario espejo de superpuestas concepciones históricas, de manera que las distintas creaciones artísticas acusan diversos modos de entender la catedral a lo largo de la historia³; o en otras palabras, unos comportamientos diversos⁴, que manifiestan las ideas, las aspiraciones o los intereses de cada época. Más aún, esos comportamientos tienen sus protagonistas o nombres propios, ya que las puestas en práctica de las distintas concepciones de cada tiempo se concretizan en unas personas y sus actuaciones, o sea en sus impulsos, entusiasmos o pensamientos. De aquí que sea fundamental profundizar en el papel desempeñado por los patrocinadores de las empresas catedralicias, dado que son ellos en última instancia los verdaderos responsables y sus comportamientos son los que ilustran los propios comportamientos de las catedrales.

Pueden ser varias las posibles razones que animaron o inspiraron a los patrocinadores en su actuar. Por supuesto, la posibilidad de disponer de recursos, aunque parece más conveniente señalar otros motivos más bien de carácter personal o social. Así, no deben olvidarse los gustos personales de tipo artístico o

3 Así, puede señalarse la distinta concepción de la catedral medieval o de la catedral de la Contrarreforma. Sobre ello debe citarse el libro de A. ERLANDE-BRANDENBURG, *La catedral*. Madrid, 1993, que en especial insiste en la primera concepción, aunque también se hace eco de la segunda, implantada tras las reformas tridentinas. Para la concepción medieval de la catedral en España y, en particular, de su núcleo litúrgico, es muy revelador el libro de J. KROESEN, *Het middeleeuwse altaarretabel op het Iberisch Schiereiland. Vorm, plaats, boodschap*. Groningen, 2003. Para la Edad Moderna puede mencionarse la publicación de varios autores *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Madrid, 2001, título que por sí sólo resulta más que expresivo. La concepción contrarreformista exige, además, la cita de A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid. 1991. También en este sentido puede verse J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias". *Estudios de Platería. San Eloy* 2003. Universidad de Murcia, 2003, pp. 515-536.

4 Esta idea de los comportamientos en las catedrales ha sido recientemente objeto de un importante congreso sobre el tema, que con el título de "El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos" se ha celebrado en la Universidad de Murcia, dentro del marco del proyecto coordinado I+D BHA2000-0192-C08-00 y bajo la dirección del coordinador Prof. G. Ramallo Asensio. Consecuencia del mismo son dos relevantes publicaciones con edición a cargo del citado profesor: *El comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Actas del Congreso. Murcia, 2003 y *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos* ob. cit.

estético como tampoco los deseos de notoriedad y prestigio⁵. Pero, además de estas cuestiones tan consustanciales a la naturaleza humana y sus inclinaciones, hay otras en relación con un sentido de responsabilidad o de religiosidad, las cuales pueden ser las causas que mejor justifiquen en muchos casos un determinado modo de proceder. De siempre los investidos de poder o autoridad han tenido como algo implícito a su rango o como una obligación derivada del mismo la ostentación de magnificencia y de generosidad hacia lo sagrado y el culto. Este proceder, digamos institucional, se ha manifestado reiteradamente a manera de contribuciones o de donaciones de la monarquía o de señores⁶, y más cuando mediaba un patronato. Ello es también extensible a la autoridad eclesiástica y, por ejemplo, los obispos consideraban como algo propio de su alto cargo la dotación material de la catedral. Más aún, tenían como la obligación de abastecerla, como propia “esposa del obispo y, por tanto, sus necesidades materiales requerían todas las atenciones posibles anteponiéndolas incluso al socorro de los pobres”. “Realmente la entrega de objetos o piezas de culto a las catedrales era para los obispos una obligación moral, pero también legal”. En efecto, los canonistas argumentaban que “La Sagrada Congregación no exime a los obispos aunque su renta sea tenue o corta a que contribuyan con alguna cosa a los reparos de su Iglesia”⁷. Ahora bien, al profundizar en muchas de estas actuaciones se advierte que la simple responsabilidad inherente al ejercicio del cargo no es suficiente para explicarlas, pues una y otra vez se manifiesta un sentimiento religioso o unas preferencias devocionales, que frecuentemente son las verdaderas causas de tal patrocinio. Detrás de éste y de las obras que emanan de él suele haber unas concepciones religiosas, teológicas, litúrgicas o piadosas; dicho en otros términos, tanto el patrocinio como sus obras resultantes pueden verse como una particular profesión de fe, de cómo ésta se entiende y debe manifestarse, generalmente a través de la dádiva espléndida, como lo más oportuno para lo sagrado y para la propia dignidad de la catedral⁸.

El caso concreto de las platerías catedralicias resulta sumamente revelador de todo lo señalado respecto al patrocinio y de su significación. En efecto, la financia-

5 Al respecto resulta muy interesante la siguiente cita del Prof. Manuel Pérez Sánchez que, aludiendo a cierto caso de la Catedral de Murcia, de época barroca, dice: “este interés en el patrocinio de piezas de gran aparato se va a convertir en una vía de propaganda personal, más que adecuada, para ascender socialmente y alcanzar un papel hegemónico dentro del Cabildo, afianzando así la posición del apellido, del linaje, en el contexto de la oligarquía local. Esas aspiraciones son las que parece demostrar el comportamiento del Chantre don Juan Lucas, figura de autoridad y cabeza de una serie de eclesiásticos, los Lucas” (“La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería”. *Estudios de Platería. San Eloy* 2002. Universidad de Murcia, 2002, p. 351).

6 Sobre este particular basta con citar el libro de G. DUBY, *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*. Madrid, 1993, pp. 24-25.

7 M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia...* ob. cit., p. 216.

8 Algunos ejemplos muy significativos de este proceder episcopal son analizados y valorados por J. RIVAS CARMONA, “Contrarreforma, obispos franciscanos y catedrales: el ejemplo del sur de España” en M. PELÁEZ DEL ROSAL (Ed.), *El Franciscanismo en Andalucía*. VII y VIII Curso de Verano. T. I. Córdoba, 2003, pp. 153-175.

ción y el patrocinio de las obras de plata pueden considerarse un magnífico espejo de los mecanismos que rigen en las catedrales y que han hecho posible que éstas sean conjuntos fundamentales del patrimonio artístico, justificándose este carácter paradigmático en razón de la propia magnitud y relevancia de los tesoros catedralicios, tanto por el número y categoría de sus piezas, incluso de notoria grandeza, como por su extraordinaria diversidad, sin olvidar tampoco que el campo de la platería ha sido siempre uno de los de mayor interés y más cuidado por su importancia para el culto y el esplendor de la catedral y también cauce favorito para manifestar una devoción o unos ideales religiosos⁹.

Obviamente, es el propio Cabildo, como verdadero responsable de la institución catedralicia, de su fábrica y de su culto, el que en principio tiene la obligación de hacer frente a los necesarios encargos de platería y a su financiación¹⁰. Así, se pone de manifiesto en el caso de la Catedral de Sevilla, a cuyo Cabildo y a su promoción se deben algunas de las más preciadas joyas de la platería española¹¹. Basta con mencionar en este sentido la magna Custodia de Juan de Arfe o el Sagrario de Francisco de Alfaro, obras ambas de las últimas décadas del siglo

9 La relevancia y la variedad de las platerías catedralicias quedan oportunamente resaltadas por J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción". *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado* ob. cit., pp. 149 y ss. Asimismo J. RIVAS CARMONA, "Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia". *Imafronte* n° 15, 2000-2001, pp. 291-309 y "La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los Monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata» en G. RAMALLO ASENSIO (Ed.), *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos* ob. cit., pp. 493-529. Además hay que considerar como las platerías de algunas catedrales cuentan con estudios específicos, como los de M.C. GARCÍA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona, 1978, S. ANDRÉS ORDAX y F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La platería de la Catedral de Plasencia*. Cáceres, 1983, M. SEGUÍ GONZÁLEZ, *La platería en las catedrales de Salamanca, siglos XV-XX*. Salamanca, 1986, M.T. MALDONADO NIETO, *La platería burgalesa: plata y plateros en la Catedral de Burgos*. Madrid, 1994 y J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral y el Museo Catedralicio-Diocesano de León (siglos XVII-XX)*. León, 2001.

10 La significación del Cabildo catedralicio y de sus funciones, entre ellas las artísticas, es bien expuesta en A. RECIO MIR, "Sacrum Senatus". *Las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1999, pp. 21 y ss. Se pueden añadir algunos estudios concretos sobre esta institución en determinadas catedrales, entre ellos los de R. VÁZQUEZ LESMES, *Córdoba y cabildo catedralicio en la modernidad*. Córdoba, 1987, A. CÁNOVAS BOTÍA, *Auge y decadencia de una institución eclesial: el Cabildo Catedral de Murcia en el siglo XVIII. Iglesia y sociedad*. Murcia, 1994 y A. IRIGOYEN LÓPEZ, *Entre el Cielo y la Tierra, entre la Familia y la Institución. El Cabildo de la Catedral de Murcia en el siglo XVII*. Murcia, 2000. El papel de Cabildo como patrocinador de artes suntuarias para el culto, específicamente de textiles y bordados, y sus importantes inversiones al respecto son analizadas de modo ejemplar por M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto...* ob. cit., pp. 23 y ss.-220 y ss.

11 Sobre ello ver J.M. PALOMERO PÁRAMO, "La platería en la Catedral de Sevilla". *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pp. 582-583 y M.J. SANZ, "La custodia de oro de la Catedral de Sevilla". *Estudios de Platería. San Eloy 2003* ob. cit., pp. 569-570.

XVI¹². Su magnificencia y envergadura como creaciones de platería revelan, por supuesto, la opulencia de ese Cabildo de entonces, pero asimismo su rango como institución y un esplendor de cultura humanística, que tiene como protagonistas a algunos de sus más preclaros miembros, como el famoso canónigo Francisco Pacheco, tío del pintor homónimo, o el también canónigo Luciano de Negrón¹³. Uno y otro tienen mucho que ver con la construcción de la gran Sala Capitular de la Catedral y con su programa¹⁴. Esta estancia en su original forma oval y en sus metáforas puede tomarse como paradigma de ese ambiente de cultura y humanismo que impregnaba al Cabildo hispalense y a su plantilla de canónigos eruditos¹⁵. Pero esa grandeza capitular no tiene menos representación en las citadas obras de plata, obras tan cultas y de tan alto nivel intelectual como aquélla, incluso con bastantes cosas en común entre unas y otra, por lo que se hermanan más de lo que pudiera pensarse de entrada. El propio Pacheco proporcionó, al igual que en esa sala, el elaboradísimo programa de la Custodia¹⁶; también se piensa en él —y con mucha razón— para el del Sagrario¹⁷. Ciertamente, la escala menor de esas obras de plata no puede restarle importancia a su categoría como creaciones artísticas; más aún, de un exaltado carácter clasicista en la Custodia con su composición circular rodeada de columnas de órdenes superpuestos o de novedades tan notorias como las salomónicas del tabernáculo de Alfaro, cuya aparición sólo se justifica como una alusión al Templo de Salomón y que por sí sola constituye una demostración clara de la alegoría culta que se impone en esta clase de obras de platería¹⁸, sin pasar por alto la propia forma oval, en consonancia con la de la referida Sala Capitular.

12 En realidad, estas obras son sólo un botón de muestra de la importante platería que propició la Catedral de Sevilla en la última parte del Quinientos. A ellas hay que sumar piezas tan relevantes como los grandes blandones, llamados los “Gigantes”, que entre 1579 y 1581 realizó el platero de la propia Catedral Hernando de Ballesteros el Mozo, la Cruz Patriarcal que en 1587 se compra a Francisco Merino, los atriles de Francisco de Alfaro, labrados entre 1594 y 1596, o la interesante serie de relicarios de tipo templete, que a partir de ese último año trabaja el mismo Alfaro. Este repertorio de obras precisa la cita de M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit. y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992.

13 Puede mencionarse al respecto V. LLEÓ CAÑAL, “La Catedral en la Historia de Sevilla”. *La Catedral de Sevilla* ob. cit., p. 68. Asimismo D. GARCÍA LÓPEZ; “De ‘platero’ a ‘escultor y arquitecto de plata y oro’: Juan de Arfe y la teoría artística”. *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, 2002, p. 136 y M.J. SANZ, “La estancia en Sevilla y la obra de la custodia hispalense”. *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*. Sevilla, 2004, p. 96.

14 A. RECIO MIR, ob. cit., pp. 87 y ss.-320 y ss.

15 La significación de esta magna dependencia capitular queda debidamente resaltada en el estudio monográfico de A. RECIO MIR, ob. cit.

16 M.J. SANZ, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla, 1978, pp. 81 y ss. De la misma autora “La estancia...” ob. cit., pp. 109-110.

17 A. RECIO MIR, ob. cit., p. 334.

18 Ibidem, p. 335. También alude a las referencias salomónicas de este sagrario J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, “Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible”. *Boletín de Arte* n° 16. Universidad de Málaga, 1995, pp. 152-155.

Así, se hacen imprescindibles para ilustrar el verdadero alcance del patrocinio del Cabildo catedralicio de Sevilla, la ambición del mismo y su talante. En definitiva, las obras de plata resultan fundamentales para la comprensión de los cabildos, su historia, sus anhelos, etc., o sea de lo que fueron en el pasado estas instituciones eclesiásticas y del valor de sus comportamientos. Y el caso concreto del ejemplo sevillano de finales del siglo XVI es más que sintomático y sirve de excepcional testimonio de lo que aportaron los cabildos catedralicios a la platería y de la grandeza de que dotaron a sus producciones, aunque en verdad se trata de un caso extremo, pues no todos alcanzaron a tener su significación ni propiciaron un patrimonio de tal envergadura. Pero, al margen de la mayor o menor magnitud de las empresas acometidas o de su simple número, lo importante es que los cabildos fueron promotores fundamentales de las platerías catedralicias en razón de sus propias funciones institucionales y de las obligaciones que de ellas emanan¹⁹.

La lógica contribución de los cabildos no agota, ni mucho menos, el patrocinio de las platerías catedralicias. Casi tan importantes como esa contribución de la propia institución catedralicia son otras de carácter más particular, aunque por lo común vinculadas al estamento eclesiástico. En este sentido destacan, evidentemente, los obispos. No hay que olvidar que la catedral era, en última instancia, su verdadera iglesia y, en consecuencia, la que mejor tenían que atender, cumpliendo así con las obligaciones propias de su rango, según lo expuesto más arriba. En otras palabras, compartían con los cabildos la responsabilidad de dotar adecuadamente sus ajuares. Y tal actuación tuvo un importante cauce en la obra de platería. No extraña, por tanto, que los obispos aparezcan una y otra vez contribuyendo con donaciones y regalos a título personal y también con los importantes legados procedentes de sus expolios, efectuados tras su muerte, los cuales daban ocasión a un reparto de sus pontificales y ajuares entre las catedrales a las que su persona se había vinculado²⁰. Con ambos procedimientos se suministró un buen número de piezas a las catedrales, tal como confirman los documentos existentes en sus archivos, que constantemente aluden a este tipo de ofrendas²¹, cuando no las

19 Los estudios de platería, obviamente, se hacen eco de esta importancia del cabildo catedralicio como promotor o cliente de este arte. Es el caso de J. HERRERO GÓMEZ, *Platería soriana 1600-1800*. Soria, 2000, pp. 51-52. En el caso concreto del siglo XVIII es importante el estudio de R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "La platería y los maestros plateros de Fábrica en la Catedral de Málaga durante el siglo XVIII". *Boletín de Arte* nº 11. Universidad de Málaga, 1990, pp. 159-183.

20 La significación de los expolios episcopales y su repercusión en los ajuares catedralicios han sido debidamente resaltadas por M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia...* ob. cit., pp. 94-105.

21 Al respecto es más que ilustrativa la documentación publicada por J. ALONSO BENITO y M.V HERRÁEZ ORTEGA, ob. cit. También resulta muy revelador en este sentido un inventario de la Catedral de Tuy, de 1708, en el que continuamente se hace referencia a la vinculación de determinadas piezas a diferentes obispos de dicha diócesis. Así, por ejemplo, se registran en él: una caja de plata dorada para la reserva eucarística en el altar mayor, dos fuentes de plata grandes, una salvilla pequeña y otra mayor, dos jarras, un aguamanil dorado, dos cálices con sus patenas y cuatro candeleros que fueron del obispo Tolosa (M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La platería en la diócesis de Tuy*. La Coruña, 2001, pp. 336-344).

propias obras en las leyendas e inscripciones que incorporan o en las armas episcopales que lucen. Sencillamente, sería prolijo, incluso fastidioso, intentar hacer una relación de tales donaciones de los obispos en una sola catedral. Para hacerse idea de su auténtico alcance basta con señalar que aproximadamente un tercio de las piezas de plata y oro que la Catedral de Albarracín llegó a poseer durante los siglos XVII y XVIII correspondía a donaciones episcopales²².

Con ser importante el simple número de esas dádivas, lo en verdad fundamental es la relevancia, incluso la envergadura, de muchas de ellas. Normalmente, se legaron cálices y cosas semejantes y también resultan muy características las fuentes y las bandejas²³. Aunque estas piezas suelen ser obras de categoría, quedan sobrepasadas en muchos casos por realizaciones en verdad excepcionales. Entre ellas llaman la atención las grandes lámparas destinadas al ámbito del altar mayor, como la que sufragó el obispo de Ávila Lorenzo Otaduy Avendaño, labrada por el platero Pedro Hernández para 1601²⁴, o la genovesa que donó en 1678 don Bartolomé García Jiménez a la Catedral de Las Palmas²⁵, aunque pocas como la que dejó don Cristóbal de Lovera a la Catedral de Córdoba en 1629, tan gigantesca que su diámetro es de casi dos metros²⁶. Y a estos ejemplos se podrían sumar otros más²⁷. Incluso algunos obispos se empeñaron en la confección de magnos

22 E. ARCE OLIVA, "Clientela, construcción y dotación artísticas en la Catedral de Albarracín durante la Edad Moderna" en G. RAMALLO ASENSIO (Ed.), *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos* ob. cit., p. 801.

23 Las fuentes y las bandejas pudieron tener diversos usos litúrgicos y ceremoniales, tanto para servir de lavabo como para ser utilizadas en las procesiones, depositándose en ellas los pañuelos o los guantes de los obispos. Precisamente, solían formar parte del patrimonio o ajuar episcopal y, por ello, su encargo o adquisición era más bien propio de los obispos que de los cabildos catedralicios. Por vía de donación o de expolio acababan incorporándose a los tesoros de las catedrales. Sobre estas cuestiones ver J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 152 y Y. KAWAMURA, *Festividad del Corpus Christi en Oviedo*. Oviedo, 2001, pp. 41 y ss. Esta última autora proporciona una interesante lista de las fuentes y bandejas de la Catedral de Oviedo en base a distintos inventarios de la misma, en los que se reseñan estas piezas legadas por sus obispos desde el siglo XVI, a saber don Jerónimo Velasco, don Fernando Valdés, don Bernardo Vigil Quiñones, el señor Obejero, don Manuel José de Hendaia y Haro, Vázquez Tablada, González Pisador y don Gregorio Hermida y Camba. Aún hoy día se conservan algunas de esas piezas, pertenecientes a los siglos XVII y XVIII.

24 F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ y L. MARTÍN SÁNCHEZ, *Pedro Hernández y las mazas del Ayuntamiento de Ávila*. Ávila, 2003, pp. 79-80, nota 78.

25 J. HERNÁNDEZ PEREDA, *Orfebrería en Canarias*. Madrid, 1955, pp. 157 y ss.

26 D. ORTIZ JUÁREZ, "La Platería Cordobesa durante el siglo XVII". *Antonio del Castillo y su época*. Córdoba, 1986, pp. 239-241 y M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucarística Cordubensis*. Córdoba, 1993, pp. 184-185.

27 En verdad, fue frecuente que los obispos regalaran lámparas a sus catedrales, sin duda con el objeto de realzar la presencia del Sacramento o de dignificar una devoción, lo que obviamente le otorgaba un valor muy emblemático y un importante carácter votivo, justificándose así el interés de los prelados por las mismas. El obispo don Alonso Mexía de Tovar en su propio testamento de 1636 consigna que hizo lámparas para la Catedral de Astorga y también ordena en él que se realice otra lámpara para la Catedral de Mondoñedo, para ponerse delante del altar de San Rosendo, que él mismo sufragó (M.A. GONZÁLEZ GARCÍA, "D. Alonso Mexía de Tovar: apuntes sobre un obispo mecenas en el primer tercio del siglo XVII". *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*. Actas

frontales de altar, caso de don Luis Fernández de Córdoba, que antes de morir en 1625 regaló uno espléndido a la Catedral de Málaga²⁸, si bien más espectacular resulta el conjunto patrocinado por el arzobispo Fray Antonio Monroy de Santiago de Compostela, que en los años finales del siglo XVII y primeros del XVIII fue conformando sucesivamente un extraordinario aparato de platería para el altar mayor de la Catedral del Apóstol, que incluye frontal, gradas a juego, sagrario y expositor²⁹. En otros casos se preocuparon de dotar el Monumento de Jueves Santo con arcas y otras alhajas, ejemplo de lo cual proporcionan algunos obispos dieciochescos. Así, don Miguel Vicente Cebrián y Agustín donó el arca de la Catedral de Coria³⁰. También contribuyó a la hechura de la de la Catedral de Albarracín don José Molina Lario, que asimismo ayudó a sufragar las gradas del propio Monumento³¹, y don Claudio Sanz y Torres propició la de la Catedral de Almería, que encargó al prestigioso platero cordobés Damián de Castro³².

De esta manera se podrían seguir señalando otras obras de envergadura vinculadas al patrocinio episcopal, cuya enumeración daría lugar a un largo listado, aunque no cabe pasar por alto la importante aportación de muchos obispos a las magnas custodias procesionales de sus catedrales. Con frecuencia la fabricación de estas custodias es responsabilidad del propio Cabildo catedralicio y así se constata

VII Congreso Español de Historia del Arte. Murcia, 1988, p. 425. Sobre ello ver también F. LLAMAZAREZ RODRÍGUEZ, *Mecenazgo artístico de obispos y capitulares en la Catedral de Astorga* en G. RAMALLO ASENSIO (Ed.), *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos* ob. cit, p. 719). Por ese mismo tiempo el obispo Enríquez de Porres de Málaga donó una lámpara para el presbiterio de su catedral (C. de MEDINA CONDE, *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga desde el 1487 de su erección hasta el presente de 1785*. Ed. facsimil. Málaga, 1984, pp. 166 y F. MONDEJAR CUMPIÁN, *Obispos de la Iglesia de Málaga*. Córdoba, 1998, p. 238). A estos ejemplos del siglo XVII se pueden añadir otros del XVIII, como el que proporciona el obispo de Coria don José Francisco Magdalena, que sufragó las lámparas realizadas en 1749 para colocarse delante del retablo mayor que el propio prelado costeó (F.J. GARCÍA MOGOLLÓN y V. MÉNDEZ HERNÁN, “El mecenazgo artístico en las catedrales de Coria y Plasencia” en G. RAMALLO ASENSIO (Ed.), *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos* ob. cit, p. 684).

28 C. de MEDINA CONDE, ob. cit., pp. 85 y 166. Ver también J. TEMBOURY, *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, 1948, pp. 185-187, M.J. SANZ, *La orfebrería...* ob. cit. T.I, p. 256 y R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Arte de la Platería en Málaga, 1550-1800*. Málaga, 1997, pp. 243-244.

29 A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid, 1966, pp. 473, 495 y 496. Asimismo M.T. RÍOS MIRAMONTES, “La capilla mayor de la catedral compostelana. El altar y el camarín”. *Compostellanum*. 1982, pp. 113-138 y *Aportaciones al Barroco gallego. Un gran mecenazgo*. Santiago de Compostela, 1986.

30 F.J. GARCÍA MOGOLLÓN y V. MÉNDEZ HERNÁN, ob. cit, p. 688.

31 E. ARCE OLIVA, ob. cit., p. 802.

32 M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, “La platería y los plateiros en la Catedral de Almería en sus documentos. Siglo XVIII”. *Estudios de Platería*. San Eloy 2003. Universidad de Murcia, 2003, p. 600.

en multitud de casos, entre ellos el ya citado de la Catedral de Sevilla³³, pero no es menos cierto que los obispos se interesaron casi tanto como los cabildos por estas obras tan emblemáticas de una catedral, o sea de la iglesia episcopal. Unas veces compartieron con aquéllos su costo, como hizo el obispo don Gutierre Álvarez de Toledo con las andas de plata de la Catedral de Plasencia, labradas a finales del siglo XV o comienzos del XVI³⁴, aunque también corrieron por completo con su ejecución. Al respecto se pueden aportar bastantes ejemplos, siendo bien notorios algunos del siglo XVI³⁵. Hernando de Aragón regaló la famosa custodia renacentista de la Seo de Zaragoza, que se fecha en 1541. Posteriormente, en 1581 el obispo Alvaro de Mendoza encargó al platero Juan de Benavente la custodia de la Catedral de Palencia y unos veinte años después el obispo Francisco de Tolosa donó la de Tuy³⁶. Además, hay que tener en cuenta la serie de andas que por entonces se labraron. Entre 1582 y 1583 se realizaron las andas de la Catedral de Málaga, patrocinadas por el obispo don Francisco Pacheco³⁷. A continuación y a instancias don Antonio Zapata se hicieron las de la Catedral Pamplona³⁸, lo mismo que unas desaparecidas de la Catedral de Murcia, donadas por don Sancho Dávila, que fue obispo de esta diócesis en la última década del Quinientos³⁹. Dentro del siglo XVII también cabe reseñar algunos ejemplos más, empezando por la custodia de Orense, de 1602, que sufragó el obispo Miguel Ares de Canaval⁴⁰. De 1608 data la de Santo Domingo de la Calzada, un obsequio de Pedro Manzo de Zúñiga. En 1626 el obispo Portocarrero donó unas andas a la Catedral de Almería⁴¹. Y diez años más tarde recibe la Catedral de Lugo la custodia que desde Toledo envía el que fue su obispo Diego Castejón⁴². Incluso se puede seguir en el siglo XVIII con otros casos, como las importantes custodias realizadas en Córdoba para las catedrales de

33 Por poner otros ejemplos más, cabe mencionar el de la Catedral de Murcia y la custodia que para 1678 realizó el platero toledano Antonio Pérez de Montalvo, que el Cabildo acometió con sus propias aportaciones y con diferentes legados y donaciones (M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia..." ob. cit., p. 352).

34 S. ANDRÉS ORDAX y F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, ob. cit., p. 12, nota 5.

35 En este punto conviene citar el libro de C. HERNMARCK, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987.

36 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, pp. 308 y 330.

37 J. TEMBOURY, ob. cit, p. 143 y R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Arte...* ob. cit., pp. 196 y ss

38 M.C. GARCÍA GAINZA, "Actuaciones de un Obispo Postridentino en la Catedral de Pamplona". *Lecturas de Historia del Arte*. Ephialte. Vitoria, 1992. También M.C. GARCÍA GAINZA, M. ORBE SIVATTE, A. DOMENO MARTÍNEZ DE MORENTIN y J.J. AZANZA LÓPEZ, *Catálogo Monumental de Navarra*. Vol. V, t. III. Pamplona, 1997, pp. 95-96.

39 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia..." ob. cit., pp. 347-348.

40 J.C. BRASAS EGIDO, ob. cit., p. 332.

41 J. LÓPEZ MARTÍN, *La Iglesia en Almería y sus Obispos*. T. I. Almería, 1999, p. 317.

42 L. FERNÁNDEZ GASALLA, "La reforma de la catedral de Lugo (1605-1739): promoción, patrocinio y financiación". *El comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos* ob. cit., p. 468.

Teruel y Sigüenza, que donaron respectivamente los obispos Francisco Pérez de Prado y Francisco Javier Delgado y Venegas⁴³.

Esta constatación tanto cuantitativa como cualitativa de las platerías catedralicias vinculadas a las donaciones o los legados de los obispos permite extraer una serie de conclusiones de diversa índole, que vienen bien para explicar mejor los comportamientos episcopales y lo que se pretendía con esas contribuciones. Ciertamente, el ejercicio de una responsabilidad inherente al cargo fue puesto en práctica con mayores o menores consecuencias, dependiendo de las iniciativas y de los recursos disponibles, y también con diferentes concepciones o intereses. De toda la gama de posibilidades en este sentido, conviene resaltar algunas muy especialmente.

Para empezar tiene que insistirse en la mera cuestión religiosa o devocional, cuya importancia ya ha sido resaltada. El legado episcopal de platería no hace sino confirmar este aspecto, tanto por el número de obra donada como por su envergadura. Pero esta circunstancia, que es general en todos los tiempos, parece que adquiere particular relevancia en determinadas épocas, como puede ser la de la Contrarreforma. Y al respecto no debe pasar inadvertida la secuencia cronológica de custodias procesionales relacionadas con el patrocinio episcopal, que muy curiosamente se hace más nutrida y notoria en las últimas décadas del siglo XVI y en el primer tercio del XVII, o sea cuando se está poniendo en marcha, precisamente, la Contrarreforma⁴⁴. Esto, sin más, constituye algo muy sintomático, aunque en realidad se podrían seguir aduciendo otros muchos ejemplos de otras donaciones de obra de platería por parte de los obispos en ese mismo periodo, como algunas de las cosas también señaladas más arriba, caso de la lámpara de Ávila o del frontal de Málaga. En verdad, por entonces se produjo un continuo abastecimiento de los obispos a las platerías catedralicias, tan llamativo que sólo se entiende desde la perspectiva de que los propios prelados con sus aportaciones pretendieron contribuir a la renovación litúrgica y devocional que en esas fechas es promovida por la Contrarreforma y muy especialmente al culto eucarístico, eje fundamental de la liturgia y de los fervores contrarreformistas⁴⁵. Tan es así que cabe afirmar que en esos legados y patrocinios episcopales se puede ver una manifestación explícita de la acogida del espíritu de la Contrarreforma o, si se prefiere, de cómo ésta se va imponiendo en las catedrales y en su liturgia, al tiempo que el peso específico, ciertamente importante, que en ello tuvieron los obispos⁴⁶.

43 D. ORTIZ JUÁREZ, "La platería cordobesa en el S. XVIII". *El Barroco en Andalucía*. T. II. Córdoba, 1984, p. 294. Ver también C. ESTERAS MARTÍN, *Orfebrería de Teruel y su provincia*. T. II. Teruel, 1980, pp. 243-244

44 Esta relación de custodias, obispos y Contrarreforma ha sido puesta de relieve por M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia..." ob. cit., pp. 348-349. También por J. RIVAS CARMONA, "Contrarreforma..." ob. cit., pp. 172-173.

45 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, ob. cit.

46 J. RIVAS CARMONA, "El impacto..." ob. cit., p. 535.

Esta consideración es válida igualmente para el resto del siglo XVII, testimoniando el progresivo calado y desarrollo de la Contrarreforma, incluso para el XVIII con esa Contrarreforma retardada que caracterizó a España al igual que a otros países católicos, como los de Europa Central⁴⁷. En efecto, los impulsos iniciales se mantuvieron y fueron a más, según demuestra el aparato de plata patrocinado en torno a 1700 por el arzobispo Monrroy para el altar de Santiago de Compostela o el trono que algo antes también promovió el arzobispo de Sevilla don Jaime de Palafox y Cardona y que labró el platero Juan Laureano de Pina para la solemne ostentación del Santísimo Sacramento en esa catedral⁴⁸. Y ya dentro del siglo XVIII se sigue haciendo patente este afán, corroborándolo obras tan relevantes como las custodias procesionales de las catedrales de Teruel y Sigüenza, que según lo indicado se deben a las iniciativas de sus respectivos obispos don Francisco Pérez de Prado y don Francisco Javier Delgado, los cuales se convierten así en promotores fundamentales de un renacer de las custodias de asiento en pleno Setecientos y desempeñando, por tanto, un papel semejante al de algunos obispos de los siglos XVI y XVII. Ciertamente, a ellos se deben dos de los más extraordinarios ejemplos de este tipo en su centuria.

El mencionado don Francisco Javier Delgado y Venegas da bastante luz para contemplar otro aspecto de este patrocinio de los obispos. Además del notorio celo religioso de su generalizada actuación, ésta parece investirse de un deseo de magnificencia, esplendor y abundancia. Obviamente, este prurito estaba encaminado a la exaltación religiosa y de la propia catedral, que como primer templo diocesano exigía particular suntuosidad y mayor dotación, pero era asimismo requisito imprescindible de las empresas de carácter episcopal, como algo distintivo de su patrocinio, en razón de su elevada jerarquía. Este comportamiento, digamos principesco, se hace especialmente patente en el siglo XVIII, el siglo de Delgado y Venegas, cuando los obispos y sus aportaciones adquieren un singular relieve, incluso denotando un protagonismo desconocido hasta entonces, tal como testimonia el caso de la Catedral de Sevilla, cuyo patrocinio durante los siglos XV, XVI y XVII estuvo fundamentalmente en manos de su Cabildo, modificándose esta tendencia a continuación con la importante contribución de algunos preladados⁴⁹.

En efecto, no deja de llamar la atención como bastantes obispos del Setecientos destacaron por una prodigalidad más que espectacular, debiéndose a sus iniciativas multitud de obras en iglesias, conventos y otras instituciones eclesiásticas, tanto de arquitectura y retablos como de las demás artes, sin dejar de lado, por supuesto, a

47 Ch. NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura barroca tardía y rococó*. Madrid, 1973, p. 13.

48 M.J. SANZ, *Juan Laureano de Pina*. Sevilla, 1981, pp. 35-49.

49 A. RECIO MIR, "Mentalidad suntuaria y ornato del templo: el mecenazgo del cardenal Delgado y Venegas, arzobispo de Sevilla, patriarca de las Indias y capellán de Carlos III". *El Comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos* ob. cit., p. 411.

sus propias catedrales. El arzobispo de Sevilla don Luis de Salcedo y Azcona puede proporcionar un buen ejemplo⁵⁰, lo mismo que su coetáneo el obispo don Marcelino Siuri de Córdoba⁵¹. Ambos estuvieron detrás de la construcción de varias iglesias, incluso Salcedo contribuyó a la realización de algunos retablos importantes y a uno de los órganos de la Catedral de Sevilla. Esta generosidad, sin embargo, no se limitó a las obras religiosas, ya que hubo obispos que se interesaron asimismo por las obras públicas y de utilidad o que crearon cátedras y escuelas primarias, sobre todo en la segunda mitad de la centuria, bajo el espíritu de filantropía propiciado por la Ilustración⁵². Uno de ellos fue el obispo de Málaga Molina Lario. Colaboró económicamente en la construcción de caminos e hizo frente a la traída de aguas a la capital desde el río Guadalmedina, incluso con un imponente acueducto⁵³. Una grandeza episcopal que, además, adquirió un alto valor representativo en la extraordinaria serie de palacios que como residencias de los obispos fueron construidos, reformados o arreglados a lo largo de ese siglo XVIII y que cuenta con muestras tan significativas como los palacios de Murcia y Málaga.

Este esplendor episcopal del Setecientos se hizo notar asimismo en la platería y en las obras de esta naturaleza dejadas por los obispos a las catedrales. Paradigmático resulta en este sentido el caso del citado don Francisco Javier Delgado y Venegas, en cuyo haber se cuenta uno de los más importantes legados de platería de su siglo, que benefició a las catedrales de Córdoba, Las Palmas, Sigüenza y Sevilla, o sea aquellas catedrales con las que se relacionó en su vida el prelado, quien acabó alcanzando el capelo cardenalicio y siendo Patriarca de las Indias y Capellán de Carlos III⁵⁴. Ya se ha referido su patrocinio sobre la custodia procesional de la Catedral de Sigüenza, que sin duda fue su “opus magna” al respecto, aunque sólo representa una parte de lo que alcanzó a ser su increíble y desbordada aportación. Idea de sus magnificencia revela el hecho de que en 1777, siendo ya arzobispo de Sevilla, regaló a esta catedral, tras la ceremonia de consagración de los Santos Óleos del Jueves Santo, las piezas utilizadas en el pontifical, a saber un cáliz de oro

50 A.J. MORALES, “Las empresas artísticas del arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona”. *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. T. I. Universidad de Sevilla, 1982, pp. 471-483.

51 M.A. RAYA RAYA y J. RIVAS CARMONA, “El obispo don Marcelino Siuri y la arquitectura barroca cordobesa”. *Estudios de Arte. Homenaje al Profesor Martín González*. Universidad de Valladolid, 1995, pp. 243-248.

52 A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Barcelona, 1984, pp. 371-372.

53 J.M. MORALES FOLGUERA, *La Málaga de los Borbones*. Málaga, 1986, pp. 35 y 44-48 y R. CAMACHO MARTÍNEZ, *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Málaga, 1981, pp. 77-79 y 100-104j.

54 La importantísima contribución de este eclesiástico a las platerías catedralicias exige la cita de los trabajos de A. RECIO MIR, “Mentalidad...” ob. cit., pp. 411-423 y F. AMORES MARTÍNEZ, “La platería rococó en la catedral de Sevilla. El legado del cardenal Delgado y Venegas”. *El Comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos* ob. cit., pp. 515-522.

con su patena y cucharilla, una gran jarra de plata y dos bandejas del mismo metal, todo lo cual y sólo en lo material llegó a ser tasado por el platero de la propia catedral en más de 20.000 reales⁵⁵. Un año después agregó a ello las dos preciosas atrileras de plata que se colocaron en los pulpitos de hierro de la embocadura de la capilla mayor⁵⁶, las cuales destacan por sus labores caladas de curvilíneos encintados, muy característicos de lo rococó, recordando los diseños que también se imponen en la rejería y el bordado de esas fechas. Donaciones semejantes hizo a las otras catedrales, incluyendo siempre costosas obras de oro. Así, dejó sendos cálices y copones a las catedrales de Córdoba y Las Palmas, que datan de 1776⁵⁷, preludiando por tanto lo que haría a continuación en Sevilla. Sin olvidar que a la Catedral de Sigüenza entregó otro copón y no uno sino dos cálices de oro, aparte de otras muchas cosas de plata⁵⁸. En definitiva, un cúmulo de piezas refinadas y ricas, que dejó “admirados de lo exquisito de la obra, de los subidos quilates de su metal, y más que todo de la grandeza del corazón” a los agradecidos capitulares de Las Palmas⁵⁹. Ni más ni menos que unos extremos de abundancia y boato dignos de un gran señor o de un príncipe, que de forma desmesurada revelan un comportamiento característico de los obispos españoles del siglo XVIII y una mentalidad suntuaria que concibe el lujo como rasgo esencial de la magnificencia del culto⁶⁰.

El ejemplo de don Francisco Javier Delgado, a pesar de su desmesura, no debe ensombrecer la significación de otros casos del episcopado dieciochesco, también de gran importancia, entre ellos los de algunos obispos coetáneos del propio Delgado⁶¹. Don Claudio Sanz y Torres llevó a cabo una ingente labor en el ornato y abastecimiento de la Catedral de Almería, promoviendo un relevante conjunto de obras de mármol con el nuevo templete para su altar mayor, los pulpitos delanteros y el trascoro así como un gran órgano para el coro⁶², además de atender

55 J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., pp. 623-625.

56 F. AMORES MARTÍNEZ, ob. cit., p. 520.

57 M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, p. 643 y J. HERNÁNDEZ PEREDA, ob. cit., p. 145.

58 F. AMORES MARTÍNEZ, ob. cit., p. 516.

59 J. HERNÁNDEZ PEREDA, ob. cit., p. 145, nota 4.

60 Esta mentalidad suntuaria y el gusto por el lujo en el patrocinio de este prelado son destacados por A. RECIO MIR, “Mentalidad...” ob. cit., pp. 421-423 y F. AMORES MARTÍNEZ, ob. cit., pp. 515-516.

61 En general, a lo largo de todo el siglo XVIII se pueden encontrar bastantes ejemplos de obispos generosos, con magníficos legados de platería. Así, cabe citar a don José Gabriel Zapata que costeó el espléndido frontal de plata de la Catedral de Zamora, realizado por el platero salmantino Manuel García Crespo para 1724 (G. RAMOS DE CASTRO, *La Catedral de Zamora*. Zamora, 1982, pp. 501 y ss. y M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La Platería de la Ciudad de Zamora*. Zamora, 1999, pp. 273 y ss.).

62 M.R. TORRES FERNÁNDEZ, “La transformación barroca en la Catedral de Almería. Arquitectura y ornamentación” en G. RAMALLO ASENSIO (Ed.), *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos* ob. cit, pp. 284 y ss. Ver también M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, “El tabernáculo de la Catedral de Almería. Documentos para su estudio y autoría”. *Imafrontera* nº 15. 2000-2001, pp. 205-224.

espléndidamente el capítulo de la platería, a fin de completar esas otras obras, patrocinando seis candeleros con la correspondiente cruz de celebración, "de costosa y primorosa hechura", para el nuevo templete y una lámpara para ser ubicada en el recinto del trascoro, junto a la hermosa arca del Monumento de Jueves Santo⁶³. No menos representativo resulta don José Molina Lario. Junto a las obras públicas antes citadas, hay que destacar su contribución a la Catedral de Málaga, en la que su recuerdo perdura gracias a la financiación de uno de los órganos⁶⁴. También con el arreglo de la capilla de la Encarnación, la principal de la girola, que magnificó con un elegante retablo de mármoles. Pero no contento con esto, el obispo "costeó para el servicio de ella dos trenes de Altar: uno de plata primorosamente labrada de un crucifijo sobre dorado en una cruz mui grande de plata, seis candeleros iguales, dos atriles, 3 Sacras del mismo metal con peso los seis candeleros de 710 onzas y 13 adarmes-la Cruz con 203 onzas y 13 adarmes-los 2 Atriles con 170 onzas y 8 adarmes-las 3 Sacras con 343 onzas y 4 adarmes y el Caliz, patena, y cucharita con 33 y 7 adarmes", según palabras de un contemporáneo, el canónigo Medina Conde, que también añade que "para el uso ordinario hizo de bronce los mismos utensilios de mui bella fábrica: esto es los 6 candeleros, dos Atriles de madera dorados: Una Cruz con su crucifijo: Y dos Angelotes de casi al natural, hechos en Madrid para dos Lamparines que sostienen sobre sus cabezas con las manos". Y, además, la lámpara de plata, de tipo araña, para iluminar la propia capilla, la cual alcanzó un peso de más de 1105 onzas⁶⁵. Ahora bien, el patrocinio de platería de Molina Lario no se agota en esto de Málaga, pues debe incluir asimismo la aportación hecha previamente a la Catedral de Albarracín, que según lo ya dicho se concretó en una generosa ayuda destinada a costear el arca y las gradas del Monumento de Semana Santa, tan importante que el Cabildo se vio obligado a poner las armas del prelado en el remate del conjunto⁶⁶.

Los legados de estos obispos, junto a lo llamativo de la cantidad de obra y a su riqueza y valor material, se hacen característicos por su refinamiento artístico, aspecto que fue reconocido ya por los propios contemporáneos, tal como acreditan los testimonios citados. Ciertamente, dichos prelados se preocuparon porque sus obras donadas fueran espléndidas tanto en lo material como en su excelencia artística, como si ésta fuera condición imprescindible de su alto patrocinio y reflejo de él. Por ello, no extraña que cuidaran la realización de sus dádivas y que, en última instancia, las confiaran a artistas de reconocida competencia. Don Francisco Javier Delgado y Venegas escogió con especial tino a sus plateros, a fin de

63 M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, ob. cit., p. 600.

64 R. CAMACHO MARTÍNEZ, "Los órganos de la catedral de Málaga. Análisis estilístico y documental". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº XVI. 1984, pp. 265-281.

65 C. MEDINA CONDE, ob. cit, pp. 151-154. Ver también R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "La platería..." ob. cit., p. 159, nota 3.

66 E. ARCE OLIVA, ob. cit., p. 802.

alcanzar los mejores resultados. Un importante colaborador tuvo en Sevilla, en la persona de José Alexandre y Ezquerra, a quien recurrió para las atrileras de plata de los púlpitos de la catedral. En Madrid también contó con el platero Manuel Rodríguez, que hizo algunos de sus trabajos de oro, caso del cáliz y copón de Las Palmas. Pero, sobre todo, su platero fue Damián de Castro, a quien conoció en Córdoba, durante el tiempo que estuvo en la ciudad como Magistral de su catedral, y al que después ocupó constantemente con sus encargos. De las manos de Castro salieron tanto la custodia de Sigüenza como las piezas de oro de Córdoba y el impresionante legado de la Catedral de Sevilla de 1777⁶⁷. También Castro fue solicitado por don Claudio Sanz y Torres, a quien hizo el arca de la Catedral de Almería. Incluso podría suponerse que trabajó para Molina Lario y que éste le encomendase el espléndido servicio de altar de plata de su Capilla de la Encarnación de la Catedral de Málaga. Por entonces, en 1778 y 1779, el platero cordobés recibió importantes encargos del Cabildo malagueño⁶⁸, o sea nada más llegar a esa catedral el prelado, lo que obviamente le permitió conocerlo. Sin embargo, tampoco cabe descartar la posibilidad de que ese obispo se dirigiera a Madrid para ello, habida cuenta de que para el arreglo de la capilla hizo intervenir a artistas madrileños. El diseño del retablo de mármoles se otorga a Ventura Rodríguez o a Juan de Villanueva⁶⁹. Más aún, los ángeles bronceados de los laterales del altar se hicieron en Madrid, según confirma el testimonio ya citado de Medina Conde.

Al margen de la cuestión planteada sobre el caso de Málaga, lo cierto es que Damián de Castro sirvió como platero a importantes obispos de su época, incluso a esos mencionados se pueden agregar otros más, como don Juan José Martínez Escalzo y don Antonio Joaquín de Soria. El primero, tras ser inquisidor en Córdoba, donde lógicamente conectó con el maestro, alcanzó el obispado de Segovia, para cuya catedral le encargó en 1769 un magnífico servicio para el altar mayor, compuesto de cruz, seis candeleros y tres sacras. Años después hizo un encargo

67 Los plateros del cardenal Delgado y Venegas son resaltados por J. HERNÁNDEZ PEREDA, "La obra del platero Damián de Castro en Canarias". *Archivo Español de Arte* t. XXV. 1952, pp. 115-116 y 128, M.J. SANZ SERRANO, "Orfebrería cordobesa en la Catedral de Sevilla". *Actas I Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna (Siglo XVIII)*. T. II. Córdoba, 1978, pp. 280 y ss. y J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés Damián de Castro". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* t. XLVIII. Universidad de Valladolid, 1982, pp. 341-342. Además de los artículos de A. RECIO MIR, "Mentalidad..." ob. cit. y F. AMORES MARTÍNEZ, ob. cit.

68 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "Relaciones artísticas y económicas entre el Cabildo Catedral de Málaga y el platero Damián de Castro". *Boletín de Arte* n° 10. Universidad de Málaga, 1989, pp. 157-173.

69 Sobre este asunto de la autoría del retablo se puede ver R. CAMACHO MARTÍNEZ, *Málaga...* ob. cit., p. 78 y L. PÉREZ DEL CAMPO y J.L. ROMERO TORRES, *La Catedral de Málaga*. León, 1986, p. 41. También T. SAURET GUERRERO, "La catedral de Málaga: historia y características de su colección de bienes muebles". *El comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos* ob. cit., p. 348.

semejante el arzobispo Soria para su Catedral de Valladolid⁷⁰. Esta curiosa vinculación de Castro a todos esos obispos constituye una prueba irrefutable de cómo éstos se preocuparon por la excelencia de su obra patrocinada. Incluso otros prelados buscaban la calidad y originalidad artística adquiriendo piezas extranjeras. Por ejemplo, la Catedral de Sevilla posee magnas obras de origen italiano gracias a esos legados episcopales. El arzobispo don Jaime de Palafox y Cardona, que previamente lo fue de Palermo, regaló a la catedral andaluza la espléndida escultura de plata de Santa Rosalía que trajo de esa ciudad italiana. Por su parte, el cardenal Solís compró en Roma, con motivo de su asistencia al cónclave de Pío VI, un ostensorio de especial riqueza, que en su inscripción sigue recordando esa donación y sus circunstancias⁷¹.

Volviendo al legado de Delgado y Venegas, éste permite considerar otra importante cuestión; a saber, el interés de los prelados por dejar un recuerdo en las catedrales por las que habían pasado. Efectivamente, muchas de las donaciones episcopales acontecen una vez que el obispo ha dejado la catedral a que se destinan y se ha trasladado a otra sede, como si quisiera que su memoria siguiera manteniéndose aún después de su paso. En realidad, esto fue lo que sucedió con muchas de las cosas patrocinadas por Delgado, como los cálices y los copones de oro de Córdoba y Las Palmas, que llegaron a esas catedrales tiempo después de estar él vinculado a las mismas. De igual manera cabría aportar muchos más casos, alguno tan ilustrativo como el ya referido de don Luis Fernández de Córdoba que, siendo arzobispo de Sevilla, donó el magno frontal del altar mayor de la Catedral de Málaga, su anterior catedral. También es representativo el caso de don Miguel Vicente Cebrián y Agustín. Una vez nombrado obispo de Córdoba, envió un gran lote de platería a la catedral de la que previamente fue titular, la de Coria, que así se hizo con un completo juego de altar con cruz, seis candeleros, dos atriles, un cáliz con patena y dos vinajeras, además de una cruz grande y el arca de Jueves Santo⁷². Pero no sólo actúan de esta forma los obispos al cambiar de sede y ascender sino igualmente los canónigos que son promovidos al episcopado. Cuando se establecen en sus obispados, remiten legados de platería a las catedrales en las que estuvieron como canónigos. Ejemplar resulta en este sentido la actuación del arzobispo de Palermo don Pedro Martínez Rubio, que legó a mediados del siglo

70 J.C. BRASAS EGIDO, "Aportaciones a la historia de la platería barroca española". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Universidad de Valladolid, 1975, p. 432 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Seis..." ob. cit., p. 341.

71 M.J. SANZ SERRANO, "Orfebrería italiana en Sevilla". *Laboratorio de Arte* nº 7. Universidad de Sevilla, 1994, pp. 97-113.

72 F.J. GARCÍA MOGOLLÓN y V. MÉNDEZ HERNÁN, ob. cit, p. 688. Muy semejante es también el caso del obispo Fray Juan de Bonilla y Vargas, que en 1708 remitió su correspondiente dádiva, específicamente un rico cáliz dorado con su patena, a la Catedral de Almería, nada más establecerse en Córdoba (M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, ob. cit., pp. 602-603).

XVII una preciosa arca eucarística y un dosel a la Catedral de Teruel, donde ejerció de deán⁷³.

Ciertamente, un buen capítulo de las platerías de las catedrales está en razón de este anhelo de recuerdo o memorial, unido sin duda al propio afecto que los prelados profesaron a esos templos. Desde luego, tal sentimiento se percibe claramente y así se constata, por ejemplo, en la donación del rico ostensorio del Cardenal Solís a la Catedral de Sevilla. Su inscripción lo confirma de forma rotunda, indicando que “compró este ostensorio para su Sancta Iglesia por memoria de su afecto”⁷⁴. De igual modo se manifiesta en el obispo de Almería Fray Manuel de Santo Tomás y Mendoza y en su contribución a la lámpara que se hizo en 1713 para la capilla mayor de su catedral. En las actas del Cabildo de ese año se especifica que “faltando para cumplir el pago...unos mil ochocientos y noventa y tres reales, su Señoría Ilustrísima, por el amor grande que tiene a esta su Santa Iglesia avía cumplido y echo el pago de esta cantidad que faltaba”⁷⁵.

En definitiva, un cúmulo de circunstancias y razones diversas, desde la propia responsabilidad episcopal y la necesidad de mostrarla con la oportuna magnificencia hasta el celo religioso y la preocupación por el esplendor del culto, que frecuentemente rebasaron las exigencias de lo que pudiera entenderse como una mera obligación inherente al cargo, sin dejar de lado esa arraigada costumbre de los recordatorios y los sentimientos de amor y afecto, que siempre movieron a la generosidad; todo ello, en suma, explica mucho de las aportaciones de los obispos a los tesoros catedralicios, ayudando a comprender, por encima de todo, la grandeza de dicha contribución, que verdaderamente fue fundamental.

Tan manifiesta como esta aportación de los obispos fue la de los canónigos, que al igual que aquéllos porfiaron en favorecer y obsequiar a sus catedrales, pues como miembros integrantes de los cabildos catedralicios, o sea como miembros de la misma institución catedralicia, se sintieron especialmente inclinados hacia su abastecimiento y regalo, como si atendieran algo propio o personal⁷⁶. Este vínculo y afecto ayudan a entender, en buena medida, sus actuaciones y dádivas, la frecuencia y generalización de las mismas, incluso una envergadura, una magnificencia y un costo que pueden llegar a rivalizar con los más espléndidos patrocinios episcopales. No queda más remedio que aceptar esta consideración cuando se ve la magnitud y la relevancia de los legados promovidos por los canónigos de la familia Lucas en la Catedral de Murcia⁷⁷. Gracias a ellos trabajaron para esta catedral reputados maestros plateros de los principales obradores españoles, revelándose

73 C. ESTERAS MARTÍN, ob. cit. T. II, pp. 229-230 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España, 1300-1700*. Madrid, 1997, pp. 234-236.

74 M.J. SANZ, *La orfebrería...* ob. cit. T. II, p. 173.

75 M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, ob. cit., pp. 609-610.

76 J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., p. 584.

77 Esta familia de canónigos y su historia son estudiadas por A. IRIGOYEN LÓPEZ, ob. cit., pp. 176-188.

así unas preferencias o unas relaciones semejantes a las ya referidas para los obispos, que lógicamente dieron unos frutos extraordinarios. Primero, Antonio Pérez de Montalto, de Toledo, quien para 1674 lleva a cabo la realización de cuatro hacheros que por testamento mandó hacer el chantre Juan Lucas. A continuación su sobrino don Tomás Lucas Ibáñez ofreció una buena partida de dinero para iniciar la nueva custodia del Corpus, que labró el mismo Pérez de Montalto⁷⁸. Pero la contribución de los canónigos de la familia Lucas llegará a su plenitud unos cuarenta o cincuenta años después, dentro de la primera mitad del siglo XVIII. Ya en 1714 el chantre don Francisco Lucas Marín y Roda dispone la obra de un sagrario o tabernáculo de plata para el altar mayor, incluso en su testamento del año siguiente legaba además una cantidad para hacer el arca del Monumento de Semana Santa. Su sobrino y heredero don Francisco Lucas Guil, también chantre, hará realidad esta última aspiración en 1730. Ahora entra en escena el platero valenciano Gaspar LLeó, que se encarga del arca y asimismo acomete bajo el patrocinio de ese Lucas Guil otros importantes trabajos, como un frontal de altar para el presbiterio, un rico copón de oro y un cáliz de plata dorada. Igualmente este canónigo dispuso en su testamento de 1733 que la plata que había en su casa se destinara a la confección de unas gradas para ser colocadas sobre el mencionado frontal con ocasión de las exposiciones eucarísticas, cerrando así el dilatado legado familiar a la catedral murciana⁷⁹.

Esos patrocinios pseudoepiscopales de los canónigos cuentan con multitud de ejemplos, frecuentemente caracterizados por su gran relevancia. Entre ellos no puede pasar desapercibido el de la custodia del Corpus de la Catedral de Santo Domingo, la Primada de América, que en 1542 se estrenó gracias a la donación del canónigo Diego del Río, que por ello aparece como orante junto al viril⁸⁰. En fin, los canónigos incluso propiciaron obras semejantes y de tanta categoría como las de los obispos. Esto también se advierte en el canónigo de Sevilla don Jerónimo Ignacio del Rosal, que por su parte hizo frente a la urna de Jueves Santo de su catedral en 1771. Lo extraordinario de ésta es su propio material, el oro, que de entrada revela un especial sentido de suntuosidad, y no menos el hecho de que el mencionado canónigo acudiese para su labra a Roma y al platero de origen francés Luis Valadier. Incluso años después, en 1774, se completó con una ostentosa peana de plata y bronce dorado, que en este caso hizo el flamenco Francisco Leclare, asimismo activo en Roma⁸¹. Ciertamente, el canónigo del Rosal no se quedó muy atrás respecto a su contemporáneo el cardenal Delgado y Venegas a la hora de

78 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia..." ob. cit., pp. 351-352.

79 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia. Una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos". *Verdolay* nº 6. 1994, pp. 153-159.

80 J.M. CRUZ VALDOVINOS y A. ESCALERA UREÑA, *La Platería de la Catedral de Santo Domingo, Primada de América*. Madrid, 1993, p. 71.

81 M.J. SANZ SERRANO, "Orfebrería italiana..." ob. cit., pp. 105-106.

obsequiar a la Catedral de Sevilla con preciosos y exquisitos regalos. Más aún, como el cardenal Solís, igualmente contemporáneo suyo, trajo su obra donada de la misma Roma.

La lista de eclesiásticos benefactores de las platerías catedralicias tendría que incluir además a los propios papas, si bien sus donaciones resultan más escasas, por razones obvias. Pero ello no debe restar importancia a un ejemplo tan significativo como el legado de Benedicto XIII, el famoso Papa Luna, a la Catedral de Zaragoza, a la que envió valiosos bustos relicarios de los santos Valero, Lorenzo y Vicente⁸².

Fuera de los eclesiásticos, y por supuesto en mucha menor medida, los tesoros de las catedrales también contaron con las contribuciones de los seglares, que por su afecto y devoción a dichos templos, bien palpable entre los peregrinos a la Catedral de Compostela⁸³, o por otra clase de vínculos con ellos se vieron movidos a hacer generosas aportaciones de platería. De los ejemplos a escoger a este respecto, uno de particular notoriedad es de doña Isabel Pérez Caro, tía del canónigo José Mier del Toro de la Catedral de Sevilla, relación familiar que quizá justifique sus espléndidas donaciones a esta catedral. Así, los cuatro magníficos candeleros regalados en 1724, que se utilizan para acompañar la custodia procesional de Juan de Arfe⁸⁴, y sobre todo el espectacular ostensorio de Ignacio Tharamal, que se usó por primera vez en la festividad del Corpus de 1729, tan magnífico que incorpora, además del oro, una gran cantidad de diamantes, esmeraldas y rubíes, junto a dos soberbias perlas⁸⁵. No menos rico y suntuoso fue el regalo otorgado a la Catedral de Cádiz por los esposos doña Ana Pavidal y don Miguel Calderón de la Barca, del Consejo de Indias, exactamente la llamada Custodia del Millón, un ostensorio también de oro y piedras preciosas, que en 1721 realizó el artífice madrileño Pedro Vicente Gómez de Ceballos⁸⁶. Con tales ejemplos no puede sino reconocerse lo especiales que fueron algunas de las dádivas de esos patricios. Incluso en algún caso se llegó a financiar una custodia procesional, tal como demuestra la de la

82 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea...* ob. cit., p. 16.

83 Ciertamente, un buen ejemplo de esa devoción está representado por los peregrinos y sus donaciones a la Catedral de Compostela, justificando algunas cosas importantes del tesoro de dicho templo. Así pueden señalarse las dos figuras góticas del Apóstol regaladas en los siglos XIV y XV por los franceses Geoffroy Coquatrix, maestro de la Cámara de Cuentas del rey de Francia, y el militar Jean de Roucel con su esposa (J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea...* ob. cit., pp. 15, 38-40 y 64).

84 M.J. SANZ, *La orfebrería...* ob. cit. T. II, p. 156.

85 Ibidem. T. I., pp. 212 y 327-328 y T. II, p. 173 y J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., p. 626. Esta señora se destacó por sus importantes donaciones a la Catedral de Sevilla y, en especial, favoreció el aparato de la fiesta del Corpus. Para ella contribuyó a “vestir los bancos del asiento del Cabildo y del Concejo de terciopelo carmesí galonado de oro” (A.J. MORALES, “Artes Aplicada e Industriales en la Catedral de Sevilla”. *La Catedral de Sevilla* ob. cit., p. 572, nota 50).

86 L- PÉREZ DEL CAMPO, *Las catedrales de Cádiz*. León, 1988, p. 62.

Catedral de La Laguna, que en 1780 donaron los marqueses de Villanueva del Prado⁸⁷.

La Corona también se ha implicado en el abastecimiento de las catedrales y sus platerías, desde la Edad Media hasta tiempos más recientes, según manifiestan las lámparas de Carreras que la reina Isabel II regaló a la Catedral de Barcelona, para Santa Eulalia⁸⁸. Obviamente, su implicación se hizo necesaria en el caso de que existiesen capillas reales y fuera preciso dotarlas, tal como sucedió en Sevilla con la realización de la magnífica urna o sarcófago de plata destinado a San Fernando tras su canonización, obra del platero Juan Laureano de Pina que contó con la protección sucesiva de los reyes Carlos II y Felipe V⁸⁹. La familia real, en general, ha participado con las aportaciones de sus diferentes miembros. Así, en 1683, la reina madre doña Mariana de Habsburgo obsequió a la Catedral de Santiago de Compostela dos cornucopias de plata dorada con historias de José en Egipto, labradas años antes en Augsburgo⁹⁰. Por su parte, la Catedral de Toledo se benefició en el testamento de la reina Mariana de Neoburgo con los cuatro continentes de plata del artífice italiano Lorenzo Vaccaro⁹¹.

Otras instituciones, específicamente los ayuntamientos, sin duda por la vinculación de catedral y ciudad, se han visto involucradas asimismo en las platerías catedralicias, aunque su alcance resulta más bien limitado y ocasional. Pese a ello, no deja de ser curioso que obras importantes de las catedrales fueron sufragadas por los antiguos concejos. El de la ciudad de Tarazona, por ejemplo, concertó en 1620 con el maestro de Zaragoza Claudio Yenequi el busto de San Atilano, existente en la catedral⁹². Hasta la custodia del Corpus de Cádiz, una de las más emblemáticas del siglo XVII, se hizo gracias a la financiación de su Ayuntamiento, como consta en la inscripción que lleva, lo mismo que las mejoras que en ella se operaron en el Setecientos⁹³.

En fin, las platerías catedralicias y su patrocinio dan ejemplo de múltiples actuaciones y de la participación de personas e instituciones diferentes, revelando en sí la complejidad de los ajuares artísticos de las catedrales y de su propia formación.

87 J. HERNÁNDEZ PEREDA, *Orfebrería...* ob. cit., p. 272.

88 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, 1994, p. 155.

89 M.J. SANZ, *Juan Laureano...* ob. cit., pp. 109-110. También J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., p. 583.

90 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea...* ob. cit., pp. 329-333.

91 F.A. MARTÍN, "Plateros italianos en España". *Estudios de Platería*. San Eloy 2003. Universidad de Murcia, 2003, pp. 336-337.

92 F.J. ESTEBAN LORENTE, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. T. II. Madrid, 1981, p. 79.

93 M.J. SANZ, *La Custodia de la Catedral de Cádiz*. Cádiz, 2000.

La joyería de artista en Italia, 1960-1970

JUAN IGNACIO RUIZ LÓPEZ

Universidad de Murcia

Es como en Tiffany. No es que me importen nada las joyas. Los brillantes sí. Pero no está bien llevar brillantes antes de los cuarenta, y es incluso peligroso. Le van bien solo a las viejas, los brillantes. Maria Ouspenskaya. Arrugas y huesos, cabellos blancos y brillantes: no veo la hora. Pero no es por esto por lo que voy como loca por Tiffany. ¿Sabeis esos días, cuando te coge la tristeza?... Me he dado cuenta que para sentirme mejor me basta coger un taxi y hacerme llevar a Tiffany. Es una cosa que me calma en el acto, aquel silencio y ese aire soberbio: no nos puede pasar nada malo allí dentro, no con esos amables señores vestidos tan bien, con ese simpático olor a plata y a carteras de cocodrilo. Si lograrse encontrar un lugar auténtico y concreto donde vivir que me transmitiese las mismas sensaciones que Tiffany, entonces compraría unos pocos muebles y pondría nombre al gato.

Truman Capote¹, *Desayuno con diamantes*

Todos queremos joyas. La joyería constituye el símbolo por antonomasia del éxito social en el occidente septentrional. La combinación de buen gusto y metal precioso es la clara muestra de status desde el origen de los tiempos. Sin embargo en el siglo XX estos símbolos de oro y diamantes tuvieron que competir con otros símbolos de la era capitalista, fundamentalmente el automóvil. Para las clases pudientes, la joyería no revestía la importancia del siglo XIX, lo que no escapó a

¹ De la versión italiana de Truman Capote, *Colazione da Tiffany*, Milán, 1998. traducción del autor.

las grandes casas de joyería, a los grandes orfebres de otro tiempo, los Van Cleef & Arpels, Cartier etc., que tuvieron que abrir sus miras a nuevos campos de experimentación estética. La joya de artista se convierte en una alternativa a un producto, la joya digamos convencional, que necesita una renovación constante, como símbolo no sólo del aludido status social, también de buen gusto y elegancia. Es aquí donde la joya de artista toma un auge notable, desde la segunda década del siglo XX, con el trabajo en este campo de Sonia Delaunay, Max Ernst, Man Ray hasta el mismísimo Picasso². Sin embargo no es sólo una estratagema comercial: la colaboración entre artistas y orfebres abre una vía de trabajo enormemente sugerente, especialmente en Italia.

La joya de artista no sólo viene avalada por la firma de una casa de prestigio, ni por su valor material intrínseco: es una obra de arte, firmada, autónoma y sumamente exclusiva para un público reducido. Este público forma un selecto club, ya que no sólo precisa de capital económico, necesita también una formación cultural que le permita valorar la exclusividad de estas obras de arte que penden de su cuello o se ajustan en sus dedos. Siguiendo la estela de Peggy Guggenheim y sus pendientes de Calder³, la alta sociedad internacional incorpora durante los años 60 —lejanas las penurias de la Segunda Guerra Mundial— las joyas de artista a la lista de sus prioridades más urgentes.

Se abre aquí una gran incógnita: ¿hasta qué punto la comisión de una joya —por encargo— puede ser trabajo representativo de un artista contemporáneo? Las limitaciones son muchas: el comitente exige un material concreto, hay un presupuesto para su ejecución etc. En Italia se desarrolla una actividad muy importante desde los años 60 en este sentido, y son pocos los artistas que, en un momento u otro, desarrollan un proyecto junto a orfebres. El trabajo de Pino Pascali (lám. 1) es uno de los más sugerentes del panorama italiano en el siglo XX, y sin embargo es uno de los grandes desconocidos a nivel internacional. Sus piezas son un alegato pacifista expresado por medio de cañones, de máquinas de guerra y armas de todo tipo. Frecuentemente monumentales, suelen estar destinadas a museos y fundaciones. Sin embargo hay una faceta del trabajo de este gran artista pensada para que cualquiera lleve encima: sus joyas. La joyería que llevó a cabo Pino Pascali es una perfecta muestra del resto de su trabajo con grandes volúmenes. Pequeños collares con cañoncitos metálicos casi de juguete. Transgresión conceptual: el arma de destrucción se convierte en arma de seducción. Transgresión material: el concepto de joya tradicional se ve amenazado por el uso de

2 Este aspecto de la joyería es tratado de forma profusa por Deana Farneti Cera en *L'Art du Bijou*, París 1992. De forma mucho más esquemática, Ruiz López, Juan Ignacio, "Orfebrería y joyería como campos de experimentación artística. Reflexión sobre líneas conceptuales y uso de materiales" en *Estudios de Platería San Eloy* 2002. pp. 395-412.

3 Guggenheim, Peggy, *Una vida para el arte*, Barcelona, 1995. Peggy narra, tanto en su autobiografía como en diversas entrevistas, su pasión por las joyas de artistas, de las que poseía una colección importante, conservada en su mayoría en la fundación Guggenheim de Venecia.



LÁMINA 1: Pino Pascali. Collar con cañón. 1965. Metal esmaltado e hilo de plata.

metales pintados y barnizados, contando con la plata como único metal precioso en sus realizaciones joyeras.

Este es sólo uno de los ejemplos de que un artista puede utilizar la joyería dentro de una estrategia artística completa, sin perder las piezas resultantes un ápice de intensidad. Artistas que utilizan la ironía, como Franco Angeli sus colgantes *Explosión*, en oro amarillo, Alighero Boetti y su *Reloj anual*, 16 relojes juntos, hasta las complejas y barrocas composiciones en orfebrería de Arnaldo Pomodoro, objetos valiosos que durante los años 60 centraron las miradas de la jet set romana en las fiestas. La joya de artista se convierte en un objeto ambivalente, dándose la paradoja de que lo menos valioso es el material en que está ejecutada, primando la firma del artista que la concibe. Este artista lleva a cabo la mitad del trabajo, la otra mitad queda en manos del maestro orfebre, que suele ser el productor e impulsor de la joya.

En Italia no sólo encontramos un enorme interés en coleccionistas particulares por la joya de artista durante el pasado siglo XX; las instituciones y galerías de arte

llevan a cabo una tarea de difusión notable en este campo⁴, quedando desde los años 50 constancia en numerosas muestras, catálogos y publicaciones diversas.

EL OBJETO DE LUJO Y LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA. CUESTIONES ESENCIALES DE UN DEBATE ABIERTO

Hay joyas que no necesitan presentación: el anillo nupcial de Wallis Simpson en oro de Gales, el legendario diamante Mc Lean, la diadema y el collar de esmeraldas de Soraya Esfandiary, del mismo color que sus ojos —esa es la razón de que Reza Pahlavi se lo regalase—, el anillo que el teniente Rozanov regaló a Mata Hari⁵... forman parte de la mitología decadente del pasado siglo. Esta es quizá la primera cuestión que los artistas italianos afrontan en los años 60. La década anterior, la de posguerra, no fue dada a realizaciones del tipo que se aborda en este trabajo. La situación económica llamaba a la austeridad. Sin embargo, con el despegue económico de la década siguiente, la situación cambia, haciéndose los artistas un hueco en un asunto que no sólo permitía ciertas posibilidades artísticas: ofrecía pingues beneficios. El artista afronta la consideración de la joya como objeto de lujo desde dos puntos de vista irreconciliables: la exaltación del material por uno y la negación de este por otro.

En el primer caso tenemos a Arnaldo Pomodoro. En sus obras, como el Collar de 1964 en oro blanco, oro amarillo, rubíes y brillantes (lám. 2), encontramos una complacencia evidente en forzar las posibilidades plásticas del oro, matizándolo y contrastándolo con la fuerte presencia de los rubíes. Es una joya en términos absolutos, que roza la ostentación, en virtud de los contrastes, que más que escultóricos son pictóricos. El artista busca el claroscuro en la forma, aparentemente sin labrar del oro. En contraste tenemos, aparte del citado Pascali, la obra esencial de Lucio Fontana. Su collar *Concetto spaziale con fori Anti Sofia LF/1*, de 1967 (lám. 3), es quizá la obra maestra absoluta de la joyería de artista italiana⁶. La simplicidad formal de esta pieza —no especialmente cómoda de llevar— es sólo

4 Entre estas acciones destaca la exposición de 1949 en la galería del Milione en Milán, comisariada por Mario Masenza, la *I Rassegna del gioiello d'arte firmato*, en 1969, que reunió 23 artistas con la joya como nexo. Aparte de esto son importantes algunas monografías, como *Bulgari: argentieri gemmari e orafi d'Italia. Notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni con la riproduzione grafica dei punzón individuali e dei punzón di statu*, editado en Roma en 1958 bajo la dirección de Lorenzo Del Turco. Por otra parte destaca también la reciente *Ori d'artista. Il gioiello nell'arte italiana, 1900-2004*, celebrada en Roma.

5 Cherubini, Laura, "Arte da indossare", en *Ori d'Artista, Il gioiello nell'arte italiana 1900-2004*. Milán, 2004. pág. 28.

6 Tanto este collar como el anterior son piezas fundamentales en todas las exposiciones y publicaciones relativas a la joyería de artista en Italia. Su última exhibición tuvo lugar en la citada muestra *Ori d'Artista*.

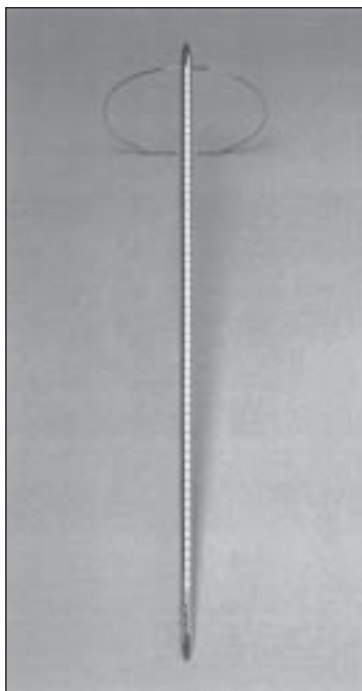


LÁMINA 2: Arnaldo Pomodoro. Collar. 1964. Oro blanco, oro amarillo, rubíes y brillantes.



LÁMINA 3: Lucio Fontana. Concetto spaziale con fori Anti Sofía LF/1. 1967. Plata.

equiparable a sus *Concetti spaziali* sobre lienzo⁷. Estamos ante una de esas piezas que podemos considerar plenamente representativas del trabajo de un artista. Lucio Fontana, uno de los grandes creadores italianos del siglo XX, consigue hacer suyo tanto el material como la técnica para llevar a cabo una obra maestra. La simplicidad formal no oculta la complejidad conceptual de una pieza perforada, en una secuencia que genera un efecto no igualado en la joyería de artista contemporánea. Esta pieza, inolvidable, es equiparable a cualquier otra obra de Fontana.

El cuerpo, cuestión central en el arte desde hace décadas, es un elemento con el que la creación del artista debe dialogar en el campo de la joyería. Paradójicamente, ese cuerpo enigmático, cárcel muchas veces, lastre otras tantas, se convierte en el campo de la joyería artística en un problema formal, en un fondo sobre el que la creación debe contrastar, cuyas formas debe acompañar. El cuerpo como soporte material es un asunto muy sugerente para algunos de los artistas italianos de los 70', como Fabio Mauri o Alighero Boetti.

El cuerpo es, en sí mismo, la joya en el trabajo de Mauricio Cannavacciuolo⁸. Este, uno de los artistas italianos más interesante de la década de los 90 utiliza materiales no convencionales, como gomas, caucho o cinta adhesiva. Es el extremo de la negación de la joya como objeto de lujo, mediante la no utilización de materiales preciosos. Estos materiales que Cannavacciuolo utiliza provienen del reciclaje, con lo que adopta una postura particular en su percepción de la nueva joyería.

Ante esta situación es necesario preguntarse si queda espacio para los patrones convencionales de joyería entre tanta aportación artística, desconcertante en muchos casos para el gran público. Lo cierto es que en las piezas ejecutadas entre 1910 y 1960 encontramos un cierto conservadurismo, como prueba el trabajo de Ferruccio Ferrazzi, Duillo Cambellotti o las primeras piezas de Mirko Baldasella, todavía en 1936. Los artistas que durante esas décadas entran en el campo de la joyería tienden a plasmar su trabajo personal en el objeto estandarizado. Un claro ejemplo de ello es Gino Severini y su serie de broches de 1960-1963. Estas piezas podrían ser consideradas réplicas poco interesantes del trabajo de los años 30 —su momento más interesante— y de hecho el público lo que demanda es una imagen reconocible de uno de los artistas italianos más prestigiosos. En estos casos, al igual que ocurría con la joyería de Picasso y en menor medida Dalí, el fin es meramente

7 Existe una pieza fechada también en 1967 llamada *Bracciale concetto spaziale* con taglio Ellisse LF/4, elaborado en plata, con edición firmada y numerada. Esta pieza, un brazalete de buen tamaño, es el equivalente a los lienzos desgarrados de Fontana. Una gran superficie oval de plata es cortada en el centro, a la manera de los *Concetti spaziali*. Pese a ser más reconocible dentro del trabajo de este gran artista, no muestra el mismo interés que la citada arriba, en la que se propone un planteamiento nuevo y a la vez coherente con su producción anterior.

8 Valga como ejemplo su trabajo último, presentado en la edición de 2004 de MIART, feria de arte contemporáneo de Milán. La ironía es el referente del trabajo presentado por este artista italiano, con una utilización del cuerpo como vehículo.

comercial. Giorgio de Chirico es el más claro precedente de esta tendencia comercial en la joyería artística. Tanto uno como otro proyectan los aspectos más populares de su trabajo, que son perfectamente recibidas por las clases altas de nivel cultural medio y alto. Sin embargo el valor artístico de estas piezas se ve mermado por la dependencia de un modelo preconcebido, frecuentemente frío y en algunos casos ni siquiera ejecutado directamente por el artista.

LA ARTISTICIDAD DE LA JOYA EN EL CONTEXTO ITALIANO⁹

La larga sombra de Lalique en Francia, como la de Bulgari en Italia, son constantemente sorteadas por el trabajo independiente de una serie de orfebres, en el caso italiano principalmente Danilo y Massimo Fumante, Diderico Gherardi, Gem Montebello y Elena Levi Palazzolo, más promotora que orfebre. Estos orfebres encuentran en el artista el perfecto *partener* para un proyecto que huye del producto de consumo masivo en joyería, de una parte, y de la joya clásica e inaccesible por otro. Se crea un tipo de joya, un híbrido entre lo convencional y un nuevo concepto de obra de arte seriada. No siempre existe un orfebre detrás de la ejecución: algunos de los grandes artistas italianos llevaron a cabo sus propios proyectos, como Giuseppe Uncini, Arnaldo y Gió Pomodoro¹⁰ o Pietro Consagra, por citar algunos¹¹. En estos casos es frecuente que el producto sea una pieza única. Digamos que el orfebre tiende a la producción seriada, mientras el artista busca la pieza única en la joyería.

Algunos artistas se introducen en el campo de la joyería italiana de forma tangencial. El caso significativo es Giuseppe Capogrossi. Sus modelos en oro y piedras preciosas llegan a tener un enorme prestigio desde la década de los 70'. Sin embargo no son joyas creadas por el artista: son, más bien, una transposición de su trabajo pictórico (los célebres tenedores), al igual que el caso de Severini, antes comentado a un nuevo material con otro fin. Capogrossi diseña la pieza y la pasa al orfebre, que lo que ejecuta es una imagen estandarizada de un artista reconocido. Por sintetizar, lo que el coleccionista adquiere no es una joya de Capogrossi, es un pequeño capogrossi en oro y rubíes. Esta frialdad es evidente en el resultado final, que pese a ser de ejecución exquisita, carece del interés de otros artistas en

9 Esta es una cuestión importante en los programas de asignaturas de arte contemporáneo en Italia. Como ejemplo, el curso monográfico sobre la Escuela Romana de Posguerra (a cargo del recientemente fallecido Stefano Susinno) en la Terza Università degli Studi, en Roma, incluía un apartado referente a los trabajos en diseño, especialmente joyería, de los miembros de este destacado grupo de artistas romanos.

10 En el campo de la joyería, tanto Gió como el citado Arnaldo Pomodoro trabajan juntos, en estrecha colaboración. Su vinculación alcanza tal punto que muchas veces las joyas son ejecutadas a cuatro manos, resultando imposible distinguir la parte elaborada por uno y por otro. Al margen de esto, cada uno mantiene su firma en la pieza.

11 Morelli, Francesca Romana, *I gioielli indiscreti*, Roma 2004. pág. 17.

joyería¹². Resultan, por el contrario, deliciosos los estudios realizados por el artista para la elaboración de estas joyas. Estos dibujos sí muestran toda la frescura del creador, perdida en el proceso de elaboración de las joyas.

Ya en los 70, Milán se convierte en el centro de la joyería italiana. Allí ejecutan sus piezas los Pomodoro, allí desarrolla sus ediciones de joyería Gem Montebello, uno de los más importantes promotores de joyería del momento¹³. Los laboratorios de Montebello tienen una época dorada, la que va de 1967 a 1978¹⁴. Este éxito se basa en la original concepción de ofrecer las joyas no como objetos preciosos, sino como ediciones múltiples de escultura con un fin ornamental. La proyección de estas se consigue mediante la colaboración con galerías de arte de todo el mundo, que presentan las piezas editadas por el laboratorio de Montebello. De esta forma no sólo se distribuyen las piezas, sino que se respalda su consideración como obra de arte de primer nivel, equiparable a los cuadros o las esculturas que estas mismas galerías exponen¹⁵.

En ese Milán de intensa actividad artística, fotografiado por Ugo Mulas hasta en su último rincón, Lucio Fontana, Pietro Consagra, los ya citados Pomodoro, Piero Dorazio y otros muchos colaboran con Montebello. Como fruto de esta colaboración y de la proyección internacional de sus piezas, el laboratorio es invitado a la muestra *Multiple the first Decade*, organizada por el Museum of Art de Filadelfia, en 1971¹⁶. Este resulta ser el mejor reconocimiento a un trabajo de enorme trascendencia en el campo de la joyería artística.

La abundante producción milanesa de esta década abre una puerta a la disolución del concepto de joya. Ya en los 80' Bruno Ceccobelli elabora joyas no convencionales, difíciles de llevar, en las que prima la creación artística frente a la comodidad. Máscaras de plata con cristal Swarovski (lám. 4), pendientes enormes con sonido de campanas. El artista no cede, y su trabajo es puramente artístico. Esta línea es seguida por Mauricio Cannavacciuolo y Paola Pivi. Esta última es una de las jóvenes creadoras italianas con mayor proyección en los últimos años, creando un modelo personal de anillos que ocupan todo el dedo, dificultando su movilidad pero de una elegancia extraordinaria. La joya se disuelve para convertirse en obra de arte plena. En el caso de Stefano Arienti y Cristino Pintaldi, ya sólo

12 Las joyas de Capogrossi presentan una profusión de pedrería poco común. Sorprende que el trabajo pictórico de este artista, que muchas veces roza el minimalismo, se corresponda en joyería con una ostentación notable.

13 Es frecuente encontrar obra producida por Gem Montebello (la firma comercial es GEM) en subastas de joyería en todo el mundo. La producción de este laboratorio completa el abanico de artistas romanos de la segunda mitad de siglo, como apuntan Manuela Pacella e Ileana Pansino en *Collezionisti, editori di gioielli e orafi*, Milán 2004.

14 Morelli, Francesca Romana, op. Cit. pág. 24.

15 Entre las galerías que han prestado mayor atención a la joya de artista, destaca Benrheim Jeune, en Nueva York, que en 1954 presentaba la muestra de joyas de Dalí, en España Juana de Aizpuru, y en Italia Franco Noero.

16 Morelli, Francesca Romana, op. Cit. Pág. 25.



LÁMINA 4: Bruno Cecobelli. *Cara poesia 1*. 1989. plata, cristal Swarovski color topacio, zafiro brillante, aguamarina y perlas.

será un pretexto, dado que su producción utiliza la joya como motivo, no como objeto funcional (en el caso de que queramos entender una joya como algo funcional, claro).

COLECCIONISMO DE ARTE Y COLECCIONISMO DE JOYERÍA

¿Puede una joya resumir el arte de un creador?. Indudablemente, sí. Como quedaba patente en la muestra celebrada en el Museo del Corso romano entre marzo y junio de 2004. esta muestra, *Ori d'artista*, reunió buena parte de la creación italiana en este campo¹⁷. La joya, paradójicamente, se convierte en una forma democrática de poseer obras de grandes maestros del arte contemporáneo,

17 Existe un catálogo editado por Silvana bajo el patrocinio de la Casa di Risparmio di Roma. En este libro se presentan textos de Ludovico Pratesi, Francesca Romana Morelli, Laura Cherubini, Lucia Odescalchi, Manuela Pacella e Ileana Pansino.

pero a un precio razonable, como corresponde a las ediciones de obra gráfica. En realidad, estas joyas firmadas consituyen un múltiple, es decir, una escultura en una tirada numerada. Además se une un elemento insólito: no es sólo un ornamento, a través de la joya de artista se pone en contacto directo, físico, a la persona con la obra de arte. Esto se da mediante la colaboración del artista, en lo que llamaríamos la fase de proyecto, y el orfebre, en la materialización, es decir, en el trabajo manual.

Estos mismos orfebres son, al mismo tiempo, coleccionistas apasionados en la mayoría de los casos, creando las mejores colecciones de joyas de artista existentes en Italia. La pasión que estas esculturitas provocan queda corroborada por una serie de colecciones, entre los que destacan las de Palma Bucarelli, Mario Masenza, Diderico Gherardi y Elena Levi Palazzolo.

Bucarelli fue director de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, en Roma. Como conservadora, fue determinante en la salvaguarda del patrimonio durante la guerra, impulsó las actividades de este centro, con el fin de proyectar el trabajo a nivel internacional, y decidió las compras del Monet, el Cezanne y los dos Van Gogh que el museo romano posee. Impulsora de exposiciones importantes, como la de 1971, bajo el título *Grande Sacco*, de Alberto Burri. Fue una gran coleccionista de joyas de artista, parte de la cual fue donada a la muerte de Bucarelli a la institución que ella dirigió y ayudó a consolidar. En su colección se contaban joyas de Giorgi Lorenzetti y Guerrini¹⁸.

Mario Masenza heredó el oficio del padre, dueño de una orfebrería en la Plaza de España. Profundo conocedor del arte de posguerra, se mantuvo activo hasta su muerte en el apoyo a las iniciativas de artistas locales. Aparte de coleccionista y mecenas, nos interesa aquí su actividad como promotor de exposiciones, entre las que destacan la de 1949 en la Galleria del Milione¹⁹, contando con joyas realizadas por Afro, Cannilla, Fazzini, Gerardo, Greco, Guerrini, Guttuso, Leoncillo, Mazzullo y Mirko. En noviembre los mismos artistas exponen en la Bussola de Turín. Diderico Gherardi fue el otro gran orfebre romano de la segunda mitad del siglo, desde su laboratorio en la calle Fontanella Borghese. La nómina de artistas que realizaron diseños para él es abrumadora, casi todos los recogidos en este estudio: Afro, Cannilla, Consagra, Turcazo, Dorazio o Carrino, por citar algunos²⁰. La Palazzolo no es orfebre, más bien es una productora de joyas de artista. Su trabajo a lo largo de los años 90 se ve reconocido en la colaboración con Giorgio Armani en los desfiles de moda de este. Entre sus series más conocidas, Fruste y Scarpe. Junto a Franco Noero, el galerista, propone en 1998 a varios artistas. Los primeros son Mauricio Cannavacciuolo, Stefano Arienti y Máximo

18 Pacella, Manuela y Pansino, Ileana, op. Cit. Pág. 139.

19 Gabardi, M. *Gioielli anni '50*, Milán, Giorgio Mondadori & Associati, Milán, 1986.

20 *I Rassegna del gioiello d'arte firmato*, catálogo de la exposición, presentación de Nello Ponente, sala Bolaffi, Turín, 5-20 de diciembre de 1969.

Kaufmann²¹. Entre las iniciativas importantes planteadas por ELP destaca la muestra, en su propio espacio expositivo, de Concept Jewels, comisariada por Cornelio Lauf, en el año 2000.

21 Elena Levi. *Colpo di Frusta*, Franco Maria Ricci, Milán, 1996.

Plata vendida en la Almoneda de los bienes que quedaron a la muerte de Don Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos

MANUELA SÁEZ GONZÁLEZ

Dimos razón, por primera vez, de las piezas de plata de la hacienda que quedó de don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, después de su muerte, acaecida el 19 de octubre de 1622, en nuestra tesis de Licenciatura defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 1980 y, posteriormente, en el libro *La platería en Monforte de Lemos*¹. En aquel entonces conocíamos la totalidad del inventario, pero no todas las obras que se vendieron en la almoneda. Hoy, tenemos en nuestras manos el documento completo y mostramos, a continuación, las obras de plata que se enajenaron en el año 1623, excluyendo las de oro y las joyas. No presentamos los años posteriores por la extensión del documento que abarca hasta el año 1630.

Don Pedro Fernández de Castro, uno de los personajes más relevantes de la vida política y cultural gallega y española de su tiempo, fue el primogénito de don Fernando Ruíz de Castro, Andrade y Portugal, VI conde de Lemos, y de doña Catalina de Zúñiga y Sandoval, hija del marqués de Denia y nieta del duque de Gandía. Casó en 1598 con su prima hermana doña Catalina de la Cerda y Sandoval,

1 Sáez González, M., *La platería en Monforte de Lemos*, Lugo, 1987.

hija del I duque de Lerma. Don Pedro sucedió a su padre en 1601. De 1603 a 1610 fue presidente del Consejo de Indias, virrey de Nápoles entre 1610 y 1616, y presidente del Consejo de Italia de 1616 a 1618. En este último año se retiró a vivir, junto con su esposa, a Monforte de Lemos. En cuanto a su actividad cultural merece destacar su amistad y protección a los grandes escritores de su tiempo: Lope de Vega, Góngora, Quevedo y Cervantes. Éste último le dedicó la segunda parte de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Murió en Madrid, en un viaje que hizo para visitar a su madre que se encontraba enferma. Tanto él como su esposa dejaron muestra del amor que tenían a Monforte por las fundaciones que realizaron y en las donaciones de obras de arte que se conservan, aunque lamentablemente muchas han desaparecido.

El documento que hace referencia a los bienes del conde que se vendieron a su muerte en la almoneda de Madrid, se halla en el convento de las Madres Clarisas en Monforte de Lemos, fundado por ambos esposos, y donde acabó sus días como monja la condesa viuda. Consta de setecientos catorce folios.

En este documento hay que resaltar diversos aspectos. Por una parte, el inventario de los bienes que tenía en su residencia en Madrid. Por otro lado, la clientela que acudió a la almoneda a adquirir importantes obras de arte. Hay que añadir el peritaje de las piezas. Y, finalmente la moneda con que se satisfacía la compra.

En cuanto al inventario, hace referencia a obras de pintura; de plata y oro; tapicerías; alfombras y tapetes; colgaduras; doseles; sitiales; sobremesas; camas; escritorios y contadores; bufetes; mesas; piezas de jaspe y otras piedras; espaldares; palias; almohadas; colchas; antepuertas; guarda humos; sillas y taburetes; bancos de respaldar; sillas; gualdrapas y mochilas; carroza con guarnición de plata; colchones; relicarios; cruces; biombos; cofres y baúles; cajas de madera; relojes; armas; espadas; objetos de cristal; aderezos para caza de volatería; toallas; objetos de cobre y de hierro, y otros. Todas las piezas eran de considerable valor artístico y económico.

Con respecto a la clientela que acudió a la almoneda para adquirir las obras de plata destacamos su categoría social, la mayoría pertenecía a la nobleza. Figuran entre otros, el marqués de Armuña, el conde de Aranda, el conde de Fuensalida, la marquesa de la Laguna, la duquesa de Medinaceli, el marqués de Castel Rodrigo, el marqués de las Navas, el marqués de Malagón, y también la Reina, aunque las piezas adquiridas por la soberana, las compró su guardajoyas, Francisco Beltrán de Chávarrri y también Juan Muñoz. Entre los eclesiásticos: el obispo de Osma, el cardenal Spínola, Blas Loplot, ministro del nuncio de su Santidad. Asimismo, observamos la presencia de súbditos ingleses comprando importantes piezas, es muy posible que éstos formasen parte del séquito del príncipe de Gales, en el viaje que realizó a Madrid, donde permaneció desde marzo de 1623 hasta septiembre del mismo año, con el probable propósito de adquirir valiosas obras de arte, dado su interés artístico, aunque su visita se debía a su posible matrimonio con la infanta

María, hermana de Felipe IV². Esta hipótesis es factible al encontrar al conde de Enden, entre otros nobles ingleses, acompañando al futuro rey Carlos Estuardo en los agasajos que le hicieron en la Corte³. Este conde adquirió el 28 de junio varias obras de plata, en el documento aparece con el nombre de Embe, pero creemos se trata del mismo personaje.

En tercer lugar nos ocupamos de las piezas de plata con destino a la almoneda que fueron pesadas por el contraste de la Corte, Alonso Gallo, y la hechura tasada por los plateros Antonio Becerra y Juan Rodríguez, residentes en ella. Era usual que así se hiciera con las obras destinadas a ser vendidas en la almoneda, el contraste de la ciudad pesaba las piezas y uno o dos plateros de reconocido prestigio las tasaban.

El documento que comentamos es de relevante importancia por su carácter ilustrativo en cuanto a la valoración de la plata y de la hechura de las obras, que tan poca atención se le ha prestado por falta, tal vez, de información. En cuanto a la valoración, en el siglo XVII el marco de plata de ley de 11 dineros y 4 granos se tasaba hasta 1686 a sesenta y cinco reales el marco, este precio ya se pagaba en la centuria anterior⁴, y así aparece en el documento que nos ocupa. En el epígrafe de la tasa, a la derecha, se halla la siguiente leyenda: “*valor reducido a dinero a 65 reales el marco/hechura reducida a dinero*”, aunque sólo recoge el importe del material y deja en blanco la hechura, a la izquierda se encuentra el peso, y en la parte central se describe la pieza, el peso y la tasa, que incluía el coste del material y la hechura. El precio de venta no siempre coincidía con la tasación, sino que era, en la mayoría de los casos, ligeramente superior. En la valoración de la hechura observamos una diferencia muy considerable en diferentes piezas. En lo que se refiere a objetos de plata blanca, el día 5 de mayo, el vecino de Madrid, Diego de Valcárcel Peralta, pagó por un azafate calado, 22 y $\frac{3}{4}$ reales el marco. El marqués de Malagón compró el 30 de dicho mes un escalfador por el que pagó la hechura a 11 y $\frac{1}{3}$ reales el marco. El día 1 de junio, Pedro Rios, de la orden de San Agustín, pagó la hechura de una calderilla a 21 reales el marco. El 22 del mismo mes, adquirió Juan Lucas Palavecino unas salvas por las que satisfizo la hechura a 8 reales el marco.

En cuanto a las piezas realizadas en plata dorada también el precio de tasación variaba de unas obras a otras; aunque en este caso, el importe de hechura, plata y oro, no aparece desglosado. El 25 de mayo adquirió para la Reina, su guardajoyas, unos tiestos a 209 reales el marco. Jusepe de Seiscasas, el 29 del mismo mes,

2 Andrés, Gregorio de, *La despedida de Carlos Estuardo, príncipe de Gales, en El Escoria (1623) y la columna-trofeo que se levantó para perpetua memoria*, “Anales del Instituto de Estudios Madrileños”, 1974, págs. 113-117.

3 Simón Díaz, José, *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Instituto Estudios Madrileños, Madrid, 1982, págs. 197-250.

4 Cruz Valdovinos, J.M., *Los Faraces, plateros complutenses del siglo XVI*, Madrid, 1988, págs. 66-69.

compró una salva cincelada a 110 reales el marco. El 24 de julio, el deán de Sevilla, pagó por una salva con una figura de la Fortuna, 114 reales el marco. El 22 de agosto, adquirió Agustín Velázquez una fuente y aguamanil a 80 reales el marco. Estos son algunos de los ejemplos que aparecen en los documentos.

La cuestión de la moneda utilizada para abonar las piezas también requiere cierta reflexión. Por una lado se pagaba en plata o plata doble, y, por otro, en cuartos o vellón. No existía una norma establecida, según hemos podido apreciar por este estudio, que fijase cuándo se utilizaba una u otra moneda. Teníamos la convicción que el peso de la plata se pagaba en reales de plata y la hechura en vellón o cuartos; sin embargo, el análisis de la documentación nos lleva a la conclusión que se hacía indistintamente. Observamos algunos casos en que efectivamente la hechura se abonaba en cuartos o vellón, y citamos los siguientes ejemplos: El 20 de mayo, Gabriel de Alarcón pagó por la hechura de unas piezas cincuenta y seis reales en cuartos, y el peso lo satisfizo en plata. El 1 de junio, Pedro Rios, compró una calderilla, y pagó treinta y tres reales de hechura en vellón, y cien reales en plata por su peso. Otro caso es el de Tomás de Orante que pagó, el 9 de junio, veinticuatro reales en cuartos por la hechura de seis cucharas y diez tenedores, y ciento treinta y nueve reales en plata por su peso.

Cuando las piezas tenían que ser abonadas en plata y se pagaban en cuartos o en vellón, el comprador debía satisfacer además el “premio”, que consistía en un tanto por ciento aplicado sobre el importe. Nos sirven de ejemplo las piezas que compró el conde de Fuensalida el 19 y 20 de mayo que alcanzaron un monto de seis mil siete reales, y como pagó el importe en vellón en lugar de hacerlo en plata, se le aplicó el doce por ciento sobre esta cantidad, por lo que tuvo que pagar además setecientos veinte reales de vellón. Por lo que se desprende del documento el “premio” fluctuaba, pues dice textualmente: *“lo havia de pagar en plata el dicho conde y lo pago en quartos pago 720 reales por el premio de toda la dicha suma respeto del doze por ciento que es a como corre este dia”*.

Presentamos a continuación, por orden cronológico, las piezas vendidas en el año 1623.

Mayo

El 5 de mayo don Diego de Valcárcel Peralta, vecino de Madrid, compró veinticuatro trincheros viejos de plata que pesaron 48 marcos, 4 onzas y 4 ochavas, a sesenta y ocho reales el marco, importaron tres mil noventa y ocho reales. También compró un pequeño azafate redondo, de plata blanca, calado, que pesó 2 marcos, 7 onzas y 1 ochava; la hechura se tasó en seis ducados y ascendió a doscientos cincuenta y cinco reales. El monto de las piezas fue de tres mil trescientos cincuenta y un reales, no los pagó porque se le dieron a cuenta de un préstamo que había hecho al fallecido conde de Lemos.

El mismo día compró don Álvaro Cossío una confitera de plata blanca que pesó 4 marcos, 3 onzas y 7 ochavas, a siete ducados el marco alcanzó la suma de trescientos cuarenta y cinco reales que pagó en plata.

El día 6 adquirió Jacobo Badesfort, de nacionalidad inglesa, un barrilillo de plata dorada con dos asas, un cañón y una teja, pesó 1 marco, 7 onzas y 4 ochavas, a doce ducados el marco, importó doscientos cincuenta y cinco reales.

El día 10 compraron doña Amada Otáñez de Castro y su marido Lope de Ulloa Rivadeneyra una salvilla y una taza lisa de plata blanca, pesaron 1 marco, 4 onzas y 1 ochava, se valoró la hechura en ocho reales y ascendió a ciento seis reales.

El 11 de mayo compró Gregorio de Olazábal, guardarropa de su Majestad, una papelina dorada con pie y dos asas, tiene unos ramos gravados en el interior, pagó por ella ocho ducados, equivalentes a ochenta y ocho reales.

El día 12 adquirió don Antonio Pereiro, del Consejo de Portugal, tres medias olluelas de plata blanca; una pesó 2 marcos, 2 onzas y 2 ochavas; otra 1 marco, 1 onza y 7 ochavas, y la tercera 2 marcos y 3 ochavas, que suman 6 marcos, 4 onzas y 4 ochavas. La hechura se valoró en treinta reales cada pieza y el total supuso quinientos cuarenta y seis reales que pagó en plata⁵.

El día 13 Francisco Beltrán de Chávarri, guardajoyas de la Reina, compró para la Soberana doce contadores⁶ que pertenecían al camarín de la condesa, en ébano embutido y perfilados con plata. Pagó por ellos diecisiete mil reales en plata doble.

El mismo día adquirió don Francisco de Berganza un “cuadrete” de plata blanca con un enrejado también de plata. Pesó 6 marcos y 6 onzas, que a siete ducados el marco totalizó quinientos veinte reales. Los pagó en moneda de plata.

También compró Juan del Castillo una bacía de plata blanca redonda que pesó 4 marcos, 1 onza y 3 ochavas. La hechura se valoró en treinta reales, y el total ascendió a trescientos un reales que pagó en plata.

Domingo Váez, cerrajero, adquirió un barco tallado de plata dorada con dos asas lisas. Pesó 1 marco, 7 onzas y media ochava y se tasó en ciento cincuenta y cuatro reales. No los pagó porque se le debía una cantidad superior por obras que había realizado para la condesa.

Diego Sánchez de Somoza compró un barquillo viejo de plata dorada con cuatro caracolillos y tenía por asas dos delfines, importó cincuenta y nueve reales, los pagó en plata.

El día 16 se vendió a la marquesa de Oraní un braserillo de plata redondo, liso, que pesó 7 marcos, 6 onzas y 2 ochavas, a ochenta reales el marco, montó seiscientos veintidós reales que satisfizo en plata.

5 En esta partida hay un error matemático. La suma de las tres olluelas montan 5 marcos, 4 onzas y 4 ochavas.

6 contador= escritorio sin cajón.

Don Francisco de Zulema compró una calderilla de plata para la lumbré con asa, badil y cadenilla de lo mismo, pesó todo 2 marcos, 2 onzas y 3 ochavas, se valoró la hechura en cuatro ducados, y montó el total ciento noventa y tres reales que pagó en plata.

El día 18 compró el marqués de Armuña, deán de Sevilla, dos azafates redondos de plata, con armas, de labor escamada y “graneteado”, pesaron ambos 16 marcos y 6 onzas, a ocho ducados el marco, ascendió a mil cuatrocientos setenta y cuatro reales que pagó en plata.

El conde de Aranda compró una olluela lisa de plata dorada con una teja y en el remate un bernegalillo de tres bocados. Pesó todo 1 marco, 6 onzas y 3 ochavas, a diez ducados el marco, importó ciento noventa y siete reales y medio que satisfizo en plata.

Gregorio de Olazábal, guarda de su Majestad, adquirió dos platos de plata medianos, pesaron 11 marcos y 3 onzas, a sesenta y ocho reales el marco, totalizaron setecientos sesenta y un reales, los pagó en plata.

Ares Pardo de Figueroa, del hábito de Santiago compró, lo siguiente: cuatro candelillos chatos, de plata que pesaron 112 reales, y se pagó por la hechura de cada uno doce reales, el total ascendió a ciento sesenta reales; seis trincheros pequeños a sesenta y ocho reales el marco, montaron seiscientos veinte reales; dos cuchillos con cabos de plata en treinta y dos reales; tres cucharas de plata, peso y hechura importaron setenta y cuatro reales y medio. Pagó todo en plata.

El día 19 adquirió el conde de Fuensalida una arquilla de plata dorada, de cuatro esquinas con tapador, y con cinco óvalos azules esmaltados, pesó 82 reales, y la hechura se tasó en ciento treinta y ocho reales lo que hacen doscientos veinte reales que pagó en cuartos con el premio.

Francisco Cicerón, auditor del nuncio, compró dieciocho trincheros de plata y cuatro platos medianos, pesó todo 56 marcos, 1 onza y 5 ochavas, a sesenta y seis reales el marco, montaron tres mil setecientos nueve reales que pagó en plata.

Adquirió Juan Lucas Palavino lo siguiente: una confitera con su tapador que pesó 14 marcos, 3 onzas y 6 ochavas, a setenta y cinco reales el marco; un azafate o bandeja de plata blanca “graneteada” que pesó 3 marcos, 1 onza y 3 ochavas, se tasó la hechura en cincuenta reales e importó todo mil trescientos cuarenta y un reales y medio que pagó en plata.

Don Francisco de Rojas adquirió dos salvillas de plata dorada, con óvalos y esmaltes azules, una aovada y otra redonda. Una pesó 6 onzas y 6 ochavas, se tasó peso, oro y hechura en 14 ducados; y la otra pesó 6 onzas y 1 ochava, y se vendió en 10 ducados. Importó todo doscientos sesenta y cuatro reales que pagó en plata.

El día 20 de mayo adquirió don Jaime Valenciano una pieza de plata dorada, redonda, de labor encestada, con una punta de oro, esmaltada en medio, con un pico y asa, en ésta lleva una inscripción que dice: Catalina. Pesó 2 marcos, 5 onzas y 5 ochavas y media, lo compró a once ducados el marco e importó trescientos cuarenta y un reales que pagó en plata.

El conde de Fuensalida compró lo siguiente: un azafatillo de plata blanca, redondo, graneteado, pesó 3 marcos, 6 onzas y 6 ochavas, a ocho ducados y medio el marco, importó trescientos cincuenta y nueve reales; una taza de hechura de hoja de parra con una piña, pesó 8 marcos a nueve ducados el marco, montó setecientos noventa y dos reales; una garrafa de plata y catorce piezas de diversas de vasijas, pesaron 7 marcos, 5 onzas y 5 ochavas, se tasó la hechura en veintiséis ducados, montaron setecientos ochenta y seis reales; un bufetillo chiquito de plata nielada en veinte ducados de hechura, oro y peso, importó doscientos veinte reales; un Jesús de diamantes en dos mil quinientos treinta reales. Totalizaron las cinco piezas cuatro mil seiscientos ochenta y siete reales. Este importe⁷ y mil doscientos reales que ya estaban cargados (doscientos veinte reales por una cajuela de plata y mil por un leoncillo de oro con diamantes que había comprado el 19 del citado mes), lo había de satisfacer el conde en plata, pero lo hizo efectivo en cuartos. Por esta razón, pagó el premio⁸ que en este caso equivalía a setecientos veinte reales, resultante de aplicar el doce por ciento de toda la suma, que según el documento “*es a como corre este día*”. Este premio unido a los cuatro mil setecientos ochenta y siete reales totalizaron cinco mil quinientos siete reales que pagó en vellón.

La marquesa de la Laguna adquirió una ollica lisa de plata blanca sin tapador, pesó 1 marco, 4 onzas y 5 ochavas, importó ciento veinticuatro reales incluida la hechura.

Adquirió don Gabriel de Alarcón un pomo de plata estriado, pesó 2 marcos, 6 onzas y 6 ochavas y con los treinta reales de hechura alcanzó un total de doscientos catorce reales. Asimismo compró una salvilla de plata blanca para despabilar que pesó 3 marcos y 5 onzas y con veintiséis reales de hechura importó doscientos sesenta y un reales. Sumó todo cuatrocientos setenta y cinco reales, pagó en plata cuatrocientos diecinueve reales y los cincuenta y seis reales de hechuras los satisfizo en cuartos.

El mismo día compró don Diego Pimentel una pieza de plata de hechura de hoja de parra, rematada por una piña y unas hojas de parra, pesó 3 marcos, 2 onzas y 7 ochavas, a nueve ducados el marco, el monto fue de trescientos treinta y dos reales que pagó en plata.

El día 22 la duquesa de Medinaceli adquirió un bufetillo de plata dorada nielada en veinte ducados en que estaba tasado, los pagó en plata.

El día 23 adquirió el marqués de Castel Rodrigo lo siguiente: una bacía de plata para hacer la barba y un jarro de lo mismo que forma conjunto con ella, ambas piezas pesaron 9 marcos, 1 onza y 5 ochavas, con siete ducados de hechura montó seiscientos setenta y cinco reales; cuatro cuadretes dorados que pesaron 7

7 Existe un error, aquí aparecen 4787 reales en lugar de 4687.

8 Premio = cantidad que se le añade al precio si no es satisfecho en moneda de plata.

marcos, 7 onzas y 5 ochavas, a doce ducados el marco, importaron mil cuarenta y cuatro reales. El monto se pagó en plata.

El día 24 compró el marqués de las Navas las siguientes piezas: una cajuela redonda de plata blanca con tapador y con las armas de Castro, pesó 1 marco, 3 onzas y 2 ochavas, con veinte reales de hechura se elevó a ciento veintiún reales. Otra caja cuadrada con cuatro bolas por pies y unas cajuelas, pesó 7 marcos y 7 ochavas, a ocho ducados el marco, montaron seiscientos quince reales. Cuatro cajillas de plata lisas aovadas con tapadores que pesaron 7 onzas y 7 ochavas, importó todo, incluida la hechura, noventa y cinco reales. Seis cajillas redondas con tapadores y una cuchara en una de ellas, pesaron 1 marco, 2 onzas y 4 ochavas, se tasó la hechura en ocho reales cada una, e importaron ciento treinta y siete reales. Cuatro botecillos de botica, pesaron 1 marco, 1 onza y 7 ochavas y con ocho reales cada uno de hechura, totalizaron ciento once reales. Un cacillo que pesó 29 reales y de hechura se pagaron once reales, el total cuarenta reales. Una garrafillo que pesó 1 marco, 1 onza y 6 ochavas, por la hechura se pagó veintidós reales, importó todo ciento un reales. Un “ojero” de plata dorado en once reales. Ascendió todo a mil doscientos treinta y un reales que pagó el marqués en plata doble.

Compró el marqués de Castel Rodrigo un calentador de plata con tapador y cabo, con armas, pesó 11 marcos, 7 onzas y 3 ochavas, a ocho ducados el marco, montaron mil cuarenta y nueve reales en plata.

El día 25 compró Francisco Beltrán de Chavarri, guardajoyas de la Reina, para su Majestad las siguientes piezas: dos tiestos de plata dorada, labrados cada uno con un ramo de plata con hojas blancas y por remate una granada dorada, pesaron 19 marcos, 3 onzas y 4 ochavas, a diecinueve ducados el marco importaron cuatro mil sesenta y tres reales. Otros dos de la misma manera, excepto que en lugar de granadas tienen limones, pesaron 19 marcos y 4 onzas, al mismo precio anterior, montaron cuatro mil setenta y cinco reales. Dos ramos de plata, las hojas blancas y en el remate dos membrillos dorados y en el pie unos niños y corderos. Pesaron 14 marcos, 4 onzas y 6 ochavas, se tasaron a 15 ducados el marco, y totalizaron dos mil cuatrocientos siete reales. Otros dos ramos de la misma manera, excepto que los membrillos son también blancos, pesaron 9 marco y 3 onzas, a catorce ducados el marco, montaron mil cuatrocientos cuarenta y cuatro reales. Hay al margen una nota que dice: estos se pesaron para la Reina y no pesaron mas de nueve marcos y 3 ochavas que montaron mil trescientos noventa y tres reales que son cincuenta y un reales menos. Otros dos ramos de la misma manera, excepto que por remate tiene cada uno, una granada dorada grande, pesaron 15 marcos y medio, a quince ducados el marco, ascendió a dos mil quinientos cincuenta y siete reales. El valor total de las piezas los pagaría Francisco Beltrán en plata doble.

El día 26 compró doña Ana Francisca de Guzmán lo siguiente: un cacito de plata, pesó veinte reales, y se tasó la hechura en once (treinta y un reales). Un “ojero” de plata dorada en doce reales. Un pomillo de plata gravado, pesó treinta

y seis reales, y la hechura importó veintidós (cincuenta y ocho reales). Otro pomillo de la misma manera, cincuenta y ocho reales. Montaron todas las piezas ciento sesenta reales. Pagó cien en plata y los sesenta restantes en cuartos.

Don Rodrigo de Morales adquirió dos frasquillos de plata “graneteados” que pesaron 1 onza y 6 ochavas, y con treinta y seis reales de hechura, importaron ciento treinta y cinco reales que pagó en plata.

También compró la duquesa de Medinaceli una salvilla muy pequeña de plata dorada, calada, con cinco óvalos, en tres ducados (treinta y tres reales) que pagó en plata.

Compró don Juan de Vera y Zúñiga un azafate redondo de plata calado, pesó 8 marcos y 6 ochavas, a ocho ducados el marco, totalizaron seiscientos noventa y dos reales. Se pagó en plata doble.

El día 27 adquirió don Francisco Vélez un pomillo de plata dorada, amelonado, con cuello largo, en seis ducados en plata (sesenta y seis reales).

Doña Mariana de Castro compró una calderilla abollada de plata dorada, de labor apeñascada, pesó 3 marcos y 6 ochavas, a cien reales el marco, importó trescientos nueve reales, los pagó en plata doble.

El día 29 compró don Antonio de Almeida dos platos reales de plata que pesaron 11 marcos, 6 onzas y 1 ochava, a sesenta y siete reales el marco, ascendieron a setecientos ochenta y ocho reales que pagó en plata doble. Asimismo compró un orinal de plata que pesó 3 marcos, 3 onzas y 6 ochavas, a setenta y cuatro reales el marco, importó doscientos cuarenta y nueve reales y medio que pagó en plata.

El mismo día adquirió Jusepe de Seiscasas una salva aovada dorada, cincelada, con puntas y óvalos alrededor, pesó 1 marco y 3 onzas, a diez ducados el marco ascendió a ciento cincuenta y ocho reales que pagó en plata. También compró una calderilla de plata dorada, de labor cincelada, con dos asas, pesó 1 marco, 3 onzas y 1 ochava, a ochenta y cuatro reales el marco, hizo un total de ciento dieciocho reales, los pagó en plata.

Francisco Díaz compró una pieza de plata, dorada a trechos, hechura de capacete con una teja muy larga y en el medio de ella un pie redondo, pesó 4 marcos, 3 onzas y 4 ochavas, se tasaron a setenta reales el marco, e importó trescientos diez reales que pagó en plata. Asimismo adquirió una salva o azafate redondo de plata blanco, calado, pesó 3 marcos, 7 onzas y 3 ochavas, a setenta y cuatro reales el marco, ascendió a doscientos cincuenta y tres reales que pagó en plata.

Don Tomás de Orantes compró un salero, pimentero y azucarero de plata lisa dorada, el salero cuadrado y las otras dos piezas redondas, todas ellas con las armas de Castro, pesaron 5 marcos, 6 onzas y 1 ochava, a ochenta y cuatro reales el marco, montaron cuatrocientos ochenta y cinco reales, los pagó en plata.

Compró Juan Simón de Ravaneda, para Andrés de Albia, un bernegalillo de plata dorada con dos asas y una teja canelada, pesó 2 marcos, 2 onzas y 6 ochavas,

a nueve ducados el marco, montaron doscientos treinta y dos reales. Un salero cuadrado, azucarero y pimentero dorado liso. Las tres piezas con las armas de Castro, pesaron 4 marcos y 3 onzas, a ochenta y cuatro reales el marco, importaron trescientos sesenta y siete reales. Una pieza redonda, lisa, de plata dorada, con borde alto, sin pies, es a modo de salva, pesó 3 marcos y 1 onza, y con cincuenta reales de hechura, ascendió a doscientos cincuenta y tres reales. Se pagaron en plata.

El día 30 adquirió Juan Núñez una campanilla de plata, pesó 7 onzas y cinco ochavas que son cuarenta y siete reales, y con dieciséis de hechura, importaron sesenta y tres reales que pagó en plata.

El mismo día se vendió a Luis Espínola un braserillo de plata dorado con ocho pilares y dos asas, y un perfumadorcillo dorado ventanado que hace juego con él, pesó 4 marcos y 6 onzas, a doce ducados menos cuarto el marco de ducado, montaron seiscientos catorce reales que pagó en plata.

Pedro Álvarez de Murias compró las siguientes piezas: una fuentecilla vieja, dorada a trechos, pesó 6 marcos y 3 onzas, a sesenta y ocho reales el marco, ascendió a cuatrocientos treinta y tres reales y medio. Otra de la misma manera que pesó 5 marcos y 5 onzas, al mismo precio anterior, importó trescientos ochenta y tres reales. Un cazolillo que pesó 2 marcos, 4 onzas y 3 ochavas, al mismo precio totalizó ciento setenta y tres reales. Se pagó en plata y oro.

Compró el marqués de Malagón un escalfador de plata blanca que pesó 4 marcos, 3 onzas y 2 ochavas, y con cincuenta reales de hechura, ascendió a trescientos treinta y seis reales. También adquirió dos olluelas de plata blanca, con tapadores; una pesó 1 marco, 6 onzas y 3 ochavas, y la otra 1 marco, 4 onzas y 2 ochavas, y con treinta y ocho reales de la hechura de ambas, importaron doscientos cincuenta y cuatro reales. Asimismo adquirió un bernegal grande de plata blanca, redondo, bocadeado y graneteado, pesó 3 marcos, 7 onzas y 4 ochavas, y con seis ducados de hechura, ascendió a trescientos veintidós reales. Pagó todo en plata.

Junio

El día 1 de junio adquirió Pedro Rios, de la orden de San Agustín, una calderilla de plata blanca con cadena del mismo metal, pesó 1 marco, 4 onzas y 4 ochavas y media que con treinta y tres reales de hechura, importó ciento treinta y cuatro reales. Pagó cien en plata y el resto en vellón.

El día 2 compró don Francisco de Chiriboga un almirecillo de plata con su mano, pesó 1 marco, 2 onzas y 5 ochavas, y con dieciséis reales de hechura, importó noventa y nueve reales que pagó en plata.

El día 3 adquirió doña Ana María de Córdoba las siguientes piezas: un frutero de plata liso con unas lechuguillas, pesó 6 marcos, 4 onzas y 4 ochavas, a ochenta y cinco reales el marco, ascendió a quinientos cincuenta y siete reales y

tres cuartillos. Dos escudillas lisas de plata blanca, ambas pesaron 2 marcos, y con treinta reales de hechura, importó ciento sesenta reales que pagó en plata doble.

El marqués de Távora compró un cazo de plata con su cabo de lo mismo, todo liso, pesó 4 marcos, 3 onzas y 2 ochavas, a siete ducados el marco, totalizaron trescientos treinta y nueve reales que pagó en plata.

Don Antonio de Almeida adquirió dos olluelas lisas de plata blanca con tapadores; una pesó 2 marcos y 4 ochavas, y la otra 1 marco, 6 onzas y 4 ochavas y media, la hechura de una ascendió a veinte reales y la otra veintiséis; ambas importaron doscientos noventa y ocho reales. Otras dos medias olluelas de plata, lisas, redondas y bajas, pesaron 1 marco, 3 onzas y 5 ochavas, y con veinticinco reales de hechura, montaron ciento diecinueve reales y medio. Los pagó don Antonio en plata.

El día 7 adquirió el padre Montaña, de la orden de San Agustín, un vaso liso de plata dorada con dos asas, pesó 6 onzas, y con siete de hechura, se vendió en sesenta y tres reales que pagó en plata.

Manuel de Estor, contador, compró un barquillo de plata blanca con una langosta en el medio y dos asas de sarmiento con racimos, pesó 1 marco, 5 onzas y 4 ochavas, y con veinticuatro reales de hechura, el monto fue de ciento treinta y siete reales que pagó en plata.

El mismo día compró Marcos Lozano una calderilla de una media calabaza pintada, con asa de plata, por veintiocho reales en plata.

El día 8 el obispo de Osma adquirió dos fuentes ochavadas de plata dorada, con dos garrafillas estriadas doradas que hacen juego, pesaron 19 marcos y 5 onzas que a ocho ducados el marco, importaron mil setecientos veintisiete reales que pagó en plata.

Compró Alonso Fidalgo un azafate de plata calada escamado, pesó 4 marcos, 7 onzas y 3 ochavas, a siete ducados el marco, ascendió a trescientos setenta y nueve reales que pagó en plata.

Enrique Correa de Silva compró un pomillo de plata dorada, redondo y liso, con su tapador, pesó treinta y un reales, y pagó cuarenta y seis reales en plata.

Se vendieron a García Mazo de la Vega las siguientes piezas: una caja de plata blanca, con su tapador, y en el interior cinco cajas con tapadores, tres redondas y dos esquinadas, pesaron 5 marcos, 5 onzas y 4 ochavas, a setenta y tres reales el marco, montaron cuatrocientos catorce reales. Cuatro platos medianos de plata, pesaron 22 marcos, 5 onzas y 5 ochavas, a sesenta y siete reales el marco, importaron mil quinientos treinta y cinco reales. El total sumó mil novecientos cuarenta y nueve reales que habían de ser pagados en plata doble. No los pagó porque se le debía cierta cantidad.

Adquirió Rodrigo de Morales lo siguiente: un azafatillo redondo, calado, pesó 2 marcos, 7 onzas y 3 ochavas, y con ocho ducados de hechura, ascendió a doscientos setenta y siete reales y tres cuartos. Un azafate aovado graneteado, pesó 3 marcos, 5 onzas y 2 ochavas, con cuatro ducados de hechura totalizaron doscien-

tos ochenta y un reales y medio. Una bandeja aovada labrada, pesó 3 marcos, 1 onza y 2 ochavas, y con cincuenta reales de hechura, importó doscientos cincuenta y cinco reales. Dos escudillas con dos asas cada una que pesaron 1 marco, 4 onzas y 4 ochavas, a setenta reales el marco, montaron ciento nueve reales. Una rosa y una bellota de oro embutidas de piedras verdes en cuatrocientos reales. Otra rosa y bellota de la misma manera, excepto que las piedras eran rojas, en quinientos reales. Pagó todo en plata.

El mismo día compró don Jerónimo del Águila las siguientes piezas de plata: cincuenta y nueve trincheros que pesaron 96 marcos y 1 onza, a sesenta y siete reales el marco, ascendieron a cuatro mil cuatrocientos ochenta y ocho reales. Treinta y cinco platos medianos, pesaron 167 marcos y 5 onzas, al dicho precio, importaron once mil trescientos catorce reales. Once platos reales que pesaron 61 marcos, 2 onzas y 6 ochavas, y al mismo precio, totalizaron cuatro mil ciento cuarenta y dos reales. Tres garrafillas viejas de plata dorada que pesaron 7 marcos y 6 onzas, a los dichos sesenta y siete reales y medio el marco, montaron quinientos dieciocho y tres cuartos reales. Dos cazuelillas viejas lisas sin asas, pesaron 1 marco, 6 onzas y media, alcanzaron un total de ochenta y cinco reales. Se pagó todo en plata doble.

El día 9 compró Francisco Beltrán de Chávarri, guardajoyas de la Reina, para su Majestad, un escritorio grande con bufete todo de ébano con figuras y perfiles de plata en quinientos ducados. Se pagó en plata.

Juan Rodríguez de Armentero adquirió un barquillo de plata dorada, gravado, tiene por remate un ánade volando, pesó cuarenta y ocho reales, y la hechura se valoró en dieciocho, montó todo sesenta y seis reales que pagó en plata.

Don Tomás de Orantes adquirió seis cucharas y diez tenedores de plata blanca, pesaron 130 reales, y la hechura se tasó en veinticuatro reales, importaron ciento cincuenta y cuatro reales. Pagó los ciento treinta en plata y los veinticuatro en cuartos.

El día 10 compró don Juan de Vasconcelos Meneses un taller de plata dorada con las armas de Castro y con un salerillo en una esquina, pesó 4 marcos, 4 onzas y 4 ochavas, a noventa reales el marco, ascendieron a cuatrocientos once reales que pagó en plata.

Compró Martín de Guzmán una cajeta de plata con su tapador todo labrado de filigrana en treinta reales que pagó en plata.

El día 12 compró Antonio de Castro, del Consejo de órdenes, tres piezas lisas de plata blanca, para tintero, salvadera y plumas, pesaron 4 onzas y 5 ochavas, y de hechura se pagaron tres reales, importaron cincuenta y un reales que pagó en plata.

El día 13 compró el licenciado Tomás González un taller liso de plata dorada, con un salerillo con su tapador en una esquina y con armas de Castro en el medio, pesó 5 marcos, 4 onzas y 6 ochavas, a ocho ducados el marco, ascendió a cuatrocientos noventa y dos reales que pagó en plata.

El doctor de Cámara, canónigo de Toledo, adquirió una calderilla de plata dorada con sus asas y dos serafines, pesó 1 marco, 3 onzas y 4 ochavas, a ocho ducados el marco, y con tres ducados de hechura, alcanzó un total de ciento veintiséis reales que pagó en plata.

El día 14 compró don Manuel Manrique una bolilla de plata para calentar las manos, pesó veintiún reales, y pagó treinta y ocho reales. Asimismo satisfizo cuarenta y un reales por un pomillo redondo de plata dorada, pesó veintinueve reales.

El día 17 adquirió don Jerónimo de Alarcón una escudilla lisa, de plata blanca, pesó 2 onzas y 2 ochavas y media, y una cajilla con tapador de plata blanca, pesó dieciséis reales y medio, y se vendieron con siete reales de hechura cada pieza, montó el total cuarenta y nueve reales que pagó en plata.

El cardenal Spinola compró cinco piezas de plata blanca, lisas, cuadradas para recado de escribir, pesaron doscientos setenta y cinco reales, y se tasó la hechura en ciento diez, montaron trescientos ochenta y cinco reales que pagó en plata.

El día 19 se vendió a Diego Sánchez de Somoza una taza gallega vieja dorada, de labor de soportales y en medio un pino y dos veneras, pesó 2 marcos, 4 onzas y 3 ochavas, a setenta reales el marco, importó ciento setenta y nueve reales, pagó en plata.

Compró Antonio Becerra, platero, un tazón de plata dorada quebrada con figuras de animales y otras de relieve, y con una estrella en medio, pesó 5 marcos 4 onzas y 3 ochavas, a siete ducados el marco, ascendió a cuatrocientos veintisiete reales que pagó en plata.

El día 20 adquirió el abad de Lerma un jarro pequeño de plata dorada con dos ovalillos de oro, pesó 2 marcos y 2 ochavas, a ochenta y dos reales el marco, alcanzó un total de ciento sesenta y siete reales que pagó en plata.

El día 21 compró Mateo Rodríguez un jarro de plata dorada, liso, la boca ancha, con unos óvalos verdes, pesó 2 marcos, 6 onzas y 2 ochavas, a noventa reales el marco, importó doscientos cincuenta reales que pagó en plata.

Ruy López de Veiga compró las siguiente piezas: cuatro pomillos de plata blanca con labores de relieve, pesaron 2 marcos, 6 onzas y 2 ochavas, se tasó la hechura en dos ducados y medio cada uno, ascendió a doscientos noventa y un reales. Asimismo compró seis pomos estriados dorados que pesaron 7 marcos y 5 onzas, a cien reales el marco, importaron setecientos sesenta y tres reales. También adquirió cuatro ollas lisas de plata dorada con tapadores y por remate una bolilla, pesaron 6 marcos, 1 onza y 4 ochavas que al mismo precio, montaron seiscientos dieciocho reales. Cinco copones de Alemania medianos y chicos, de plata dorada, de diversas labores de medio relieve, con tapadores, pesaron 17 marcos, 1 onza y 4 ochavas, al mismo precio totalizaron mil setecientos veinte reales. Dos pomos de plata dorada con dos asas cada uno y tapadores de plata blanca, con ramos de azucenas, pesaron 2 marcos, 7 onzas y 5 ochavas, al mismo precio, importaron doscientos ochenta y cuatro reales. Dos pomillos de plata blanca con enrejado y el

interior dorado, montaron ciento cuarenta y tres reales. Dos pirámides de plata dorada, pesaron veintitrés reales cada una, y se tasó la hechura de ambas en treinta y tres reales, ascendieron a todo setenta y nueve reales. Cuatro medios cuerpos pequeños de plata blanca y dorada, con huecos para meter las reliquias, importaron con la hechura trescientos setenta y seis reales. Pagó todo en plata.

El día 22 Juan Muñoz, comprador de la Reina, adquirió cuatro jarrillos de plata blanca, con asas y tapadores que sirven de ramilleteros, pesaron 11 marcos, 3 onzas y 3 ochavas, y con ciento veinte reales en que se tasó la hechura, importó todo ochocientos sesenta y tres reales que pagó en plata.

Adquirió Juan Lucas Palavecino dos salvas de plata blanca, de pie bajo; una pesó 2 marcos, 5 onzas y 7 ochavas, y la otra 2 marcos, 7 onzas y 3 ochavas, y con dos ducados de hechura cada una, montaron cuatrocientos doce reales que pagó en plata.

El día 27 compró Carlos Clem las siguientes piezas: un taller dorado con las armas de Castro, pesó 5 onzas y 2 ochavas, a ochenta y ocho reales el marco, importó cuatrocientos cuarenta y tres reales. Un azucarero y pimentero dorado, con las armas de Castro, pesaron ambos 3 marcos, a noventa reales el marco ascendieron a doscientos setenta reales. Un pomillo pequeño redondo de plata blanca con su llave, pesó 6 onzas y 4 ochavas que valen cincuenta y dos reales y veinte de hechura, importó setenta y dos reales. Pagó todo en plata.

El mismo día adquirió don Juan Espile, inglés, una fuente de plata con armas de Castro, pesó 7 marcos y 4 ochavas, a setenta y cinco reales el marco ascendió a quinientos veintinueve reales que pagó en plata.

El día 28 compró Juan de Sanzueta, vecino de la villa de Bilbao, una pieza para beber de plata dorada, de hechura de venera, por pie tiene una sirena, y sobre el remate un óvalo a modo de espejo y un ángel que le pende de la boca un pinjante, pesó 2 marcos, 7 onzas y 1 ochava, a diez ducados el marco montó trescientos dieciocho reales. También adquirió un bernegal de plata dorada y gravado con una piedra “bezar” (bezoar) engastada en el pie, y dos asas y ocho óvalos de oro esmaltados de blanco y negro, cuatro de los óvalos por la parte interior y los otros cuatro en el pie por la exterior, pesó 4 marcos, 1 onza y 1 ochava. Asimismo compró una salva aovada lisa de plata dorada, con pie bajo, con cinco óvalos de la misma manera y labores, y gravados donde están asentados, pesó 3 marcos, 4 onzas y 1 ochava y media, ambas partidas hacen 7 marcos, 5 onzas y 2 ochavas y media, a ciento treinta y seis reales, montaron mil cincuenta y tres reales. Pagó todo en plata.

El conde de Embe, inglés, compró un perfumador y linterna de plata lisa, ventanado la mitad superior, con cuatro arpías por pies. Tiene en el interior cazoleta, candil y calderilla, pesó 10 marcos, 2 onzas y 2 ochavas, se le vendió en ochocientos ochenta reales que pagó en plata doble.

El mismo día compró don Luys Pressen, inglés, una fuente de plata que fue dorada a trechos, con armas de Castro, pesó 6 marcos, 4 onzas y 5 ochavas, a

setenta y cinco reales el marco, importó cuatrocientos noventa y cuatro reales que pagó en plata.

Juan de Castañeda compró una pieza para beber de plata dorada, con pies de ganso y por asas dos sierpes, por remate tiene una cabeza de elefante y en el interior un caballo marino, pesó 4 marcos, 4 onzas y 7 ochavas, a ocho ducados el marco, ascendió a cuatrocientos seis reales que pagó en plata.

El conde de Embe adquirió una copa de plata dorada, cincelada de una dama flamenca con otro vaso sobre la cabeza de plata dorada graneteada, pesó 2 marcos y 4 ochavas. Otra copa también de plata dorada cincelada de una dama tudesca, pesó 1 marco, 4 onzas y 7 ochavas. Ambas piezas las adquirió a noventa reales el marco, y montaron trescientos veintiocho reales.

El día 30 compró el conde de Fuensalida un azafate grande de plata, redondo, pesó 8 marcos, 7 onzas y 2 ochavas, a ocho ducados el marco importó ochocientos treinta y seis reales.

Adquirió don Antonio de Mendoza una cesta de plata, de labor de medio relieve, con dos asas y tapador, pesó 10 marcos, 7 onzas y 4 ochavas, a noventa y seis reales el marco, ascendió a mil cuarenta y un reales. Asimismo adquirió una olluela lisa de plata con tapador, pesó 1 marco, 7 onzas y 5 ochavas, se tasó la hechura en veinticuatro reales, e importó ciento cincuenta y un reales que pagó en plata.

Julio

El día 1 compró Adolfo Cle, inglés, un vaso de cáscara de coco labrado, con tapador y pie, y unas listas de plata dorada labrada, tiene por remate un leoncillo dorado de plata y en las garras un escudo, con las armas de Sandoval, guarnecido con rubíes, pagó veinte ducados en oro.

Adquirió don Antonio de Almeida una taza ancha de plata dorada, de labor cruzada, pesó 2 marcos, 5 onzas y 3 ochavas, a siete ducados el marco, montaron doscientos seis reales. También compró una arquilla lisa de plata blanca, con un santo nielado debajo de la cerradura, pesó 5 onzas y 2 ochavas, y con doce reales de hechura, importó cincuenta y cinco reales. Pagó todo en plata.

El padre fray Antonio de Castro adquirió cuatro salvillas de plata dorada, una con cinco óvalos azules y cuatro rostros de mujer y unas puntas a la orilla, pesó 7 onzas y 4 ochavas; otra también redonda con cinco óvalos azules alrededor y ocho flores al canto, pesó 5 onzas y 1 ochava; otra redonda, la orilla de cortados con un óvalo azul en el medio y a la orilla algunas piezas nieladas, pesó 6 onzas y 3 ochavas; otra redonda lisa con flores al canto y en el interior nueve óvalos azules, pesó 6 onzas y 3 ochavas, en trescientos setenta reales que pagó en cuartos.

El día 4 compró don Blas Loplot, ministro del nuncio de su Santidad, una fuente de plata blanca labrada, de hechura de venera y un aguamanil de lo mismo en forma de dragón, pesaron ambas piezas 13 marcos, 1 onza y 4 ochavas, a ocho

ducados y medio el marco, montaron mil doscientos treinta y tres reales que pagó en plata.

El día 7 don Juan de Vargas adquirió una salvilla aovada de plata blanca con labores de medio relieve, pesó 6 onzas escasas, pagó de hechura veintisiete reales, y de importe total setenta y cuatro reales. Asimismo compró dos candeleros de plata blanca, hechura de cazuela, pesaron 7 onzas y 2 ochavas, se tasó la hechura en doce reales, y en total montaron sesenta y ocho reales. Pagó todo en plata.

El día 8 el platero Diego de Savanza, para don Jerónimo del Águila, compró las siguientes piezas que pesaron 346 marcos, 1 onza y 1 ochava: una cantimplora y cubo, nº 4, pesó 29 marcos y 2 onzas. Otra cantimplora y cubo, nº 3, pesó 26 marcos y 6 onzas. Otra cantimplora con tapador y cubo con asas y mascarón, con armas del Príncipe de “cenca”, nº 1, pesó 65 marcos. Otra de la misma manera y con las mismas armas, pieza nº 2 que pesó 64 marcos, 3 onzas y 4 ochavas. Otra cantimplora sin tapador con cubo, nº 7, pesó 25 marcos y 4 ochavas. Otra cantimplora con cubo sin tapa, nº 8, pesó 16 marcos y 6 onzas. Una salva de pie alto, de plata blanca, pesó 4 marcos, 6 onzas y 1 ochava. Otra de la misma manera, nº 4, pesó 5 marcos, 7 onzas y 1 ochavas. Otra de pie alto que fue dorada, sin nº, pesó 5 marcos, 4 onzas y 6 ochavas. Dos candeleros, nº 3, pesaron 14 marcos, 7 onzas y 3 ochavas. Otros dos candeleros, nº 2, pesaron 14 marcos, 3 onzas y 4 ochavas. Otros dos nº 13, pesaron 13 marcos y 6 onzas. Otros dos candeleros, nº 1, pesaron 14 marcos, 6 onzas y 2 ochavas. Otros dos, nº 5, pesaron 8 marcos, 7 onzas y 1 ochava. Otros dos candeleros, nº 6, pesaron 8 marcos, 1 onza y 5 ochavas. Otros dos, sin número, pesaron 8 marcos, 5 onzas y 2 ochavas. Otros, sin nº, pesó 4 marcos, 4 onzas y 2 ochavas. Todas las piezas montaron veinticuatro mil reales que dicho don Jerónimo pagó en plata doble.

El mismo día compró Diego de Savanza (¿Zabalza?) las siguientes piezas de plata: una salva antigua que pesó 11 marcos, 5 onzas y 4 ochavas, y otra salva también antigua más pequeña que pesó 4 marcos y medio, pagó el marco a setenta y cinco reales. Un palo de escoba, pesó 4 marcos, 3 onzas y 5 ochavas. Una olluela con su tapador, pesó 1 marco y 6 onzas. Un candelero que pesó 4 marcos, 2 onzas y 7 ochavas. Estas últimas tres partidas montaron 10 marcos, 4 onzas y 4 ochavas, a setenta reales el marco ascendieron las cinco partidas mil novecientos cincuenta y tres reales, que unidos a los veinticuatro mil doscientos veintinueve reales de la partida anterior pagó el susodicho en plata, menos novecientos cinco reales que pagó en cuartos.

Se vendieron a García Mazo de la Vega las siguientes piezas: un cuchillo y tenedor mediano con cabos de plata que pesaron 6 onzas y pagó de hechura cinco reales. Doce cuchillos con cabos de plata que pesó cada uno catorce reales y medio, y de hechura tres reales y cuartillo, montaron siete reales. Nueve cucharas de plata dorada, pesaron 2 marcos, 2 onzas y 4 ochavas. Un cucharón grande en cincuenta reales de peso y hechura. Un sacatuétanos que importó el peso y la hechura nueve reales y tres cuartos. Cuatro tenedores dorados que pesaron 6

onzas, y al mismo precio la hechura, importaron cincuenta y nueve reales y medio. Una naranjera que pesó 1 marco, 6 onzas y 1 ochava, y con dieciséis reales de hechura, ascendió a ciento treinta y un reales. Importaron todas las piezas seiscientos ochenta y seis reales que García Mazo no pagó porque se le debía una cantidad superior de principal y réditos, en cuya cuenta se le cargaron.

El día 10 adquirió don Carlos Clen, inglés, un perfumador de plata blanca ventanada, hechura de pirámide y por remate una pera con cuatro pies, pesó 2 marcos, 1 onza y 2 ochavas, y con treinta reales de hechura, ascendió a ciento setenta reales que pagó en plata.

Compró Álvaro Carreño una cajeta de plata blanca cuadrada con tapador, cincelada, pesó 7 onzas y 3 ochavas, se tasó la hechura en veinte reales, e importó el total ochenta reales que pagó en plata.

El día 13 compró don Carlos Clem, inglés, dos botecillos lisos de plata, dorados a trechos, con nueve espejuelos de vidrio cada uno, en ciento veinte reales. Pago ambos en plata.

Juan Bautista de Asino adquirió una media olluela lisa de plata dorada, con tres bolillas por pies y dos asas, pesó 1 marco, 1 onza y 1 ochava. Importó ciento un reales que pagó en plata.

El día 14 compró el marqués de Oraní cinco relicarios pequeños dorados con pies triangulares, con rostros del Salvador y de Nuestra Señora en plata blanca, pesaron cuarenta y cinco reales cada uno, y pagó por ellos trescientos reales en plata. Asimismo adquirió dos bracillos de plata dorada con huecos para reliquia, pesó cada uno veinticuatro reales, y compró ambas piezas por setenta y cuatro reales que pagó en plata.

Daniel Sabola compró un barrilillo de plata dorada, gravada, con tapa y debajo de ella diez cajillas, pesó 3 marcos, 3 onzas y 1 ochava, a ocho ducados el marco, ascendió a doscientos noventa y nueve reales, pagó en plata.

Guillermo Morseley adquirió un coco grande de la India guarnecido de plata, y por tapador una venera y una cabeza de león, con una trompa de elefante por caño, el pie redondo, de plata. Pesó la plata 6 marcos, 1 onza y 2 ochavas. También adquirió un vaso de plata blanca, el pie de hechura de hoja de parra y por remate una cabeza de sierpe y por asas dos delfines, pesó 7 marcos y 2 onzas. Ambas piezas en cien ducados de peso y hechura que pagó en plata.

El día 17 adquirió don Juan de Hoyos, del hábito de Alcántara, una salva dorada con óvalo en el medio esmaltado de azul y cuatro óvalos en el cerco, asidos y esmaltados, pesó 3 marcos, 1 onza y 3 ochavas. Asimismo una calderilla dorada “bocadeada”, dorada, pesó 1 marco, 1 onza y 4 ochavas, a ocho ducados el marco, montaron trescientos ochenta y cuatro reales que pagó en oro.

Compró Roberto Legano, inglés, una pieza de plata dorada para beber, por asas dos delfines y por remate una cabeza de sierpe, pesó 2 marcos, 7 onzas y 5 ochavas, a nueve ducados el marco, ascendió a doscientos noventa y dos reales y medio que pagó en plata.

El día 20 compró Baltasar de Carrión una salvilla de plata dorada con encontrados (sic) alrededor y cinco ovalillos esmaltados en cien reales que pagó en plata.

El día 24 adquirió doña Catalina de Araujo una salva de plata blanca para beber, pesó 2 marcos, 6 onzas y 6 ochavas, a sesenta y cinco reales el marco, importaron ciento ochenta y cuatro reales. Asimismo una campanilla de plata blanca que pesó 6 onzas y 4 ochavas, pagó por la hechura de las dos piezas veintiocho reales. Ascendió todo a doscientos sesenta y cinco reales que pagó en plata.

Compró Diego de Córdoba, deán de Sevilla, por mano de Francisco Duarte, su criado, una salva de plata dorada, aovada, con una figura de la fortuna en el medio, pesó 3 marcos, 1 onza y 1 ochava, a ciento catorce reales el marco, montó un total de trescientos cincuenta y ocho reales. También adquirió un frasco con las armas de la casa, que se parte en dos y el tapador sirve de taza, pesó 4 marcos, 1 onza y 1 ochava, a cien reales el marco, importó cuatrocientos catorce reales. Asimismo compró un pequeño pomillo liso de plata dorada, pesó treinta y nueve reales, y se tasó la hechura en doce, ascendió a cincuenta y un reales. Compró un pequeño vasillo de plata dorada con un esmalte azul en el medio y en el exterior dos óvalos esmaltados de azul, pesó 4 onzas y 6 ochavas y media en sesenta y cinco reales. Pagó todo en plata.

Don Francisco Zapata adquirió una cajilla de plata blanca, pesó 7 onzas, y con la hechura, pagó setenta y tres reales en plata.

El mismo día compró don Carlos Clem, inglés, un tintero y una salvadera de plata en dos piezas que pesaron 1 marco y 6 ochavas, y con veinte reales de hechura, ascendió a noventa y un reales que pagó en plata.

Doña Manuela de Sagramena adquirió un azucarero de plata dorada, pesó 1 marco 6 onzas y 5 ochavas, a setenta y siete reales el marco, importó ciento cuarenta reales que pagó en plata.

El día 27 compró don Carlos Clem, caballero inglés, un baulillo de plata dorada que tenía las piezas y el peso que a continuación se describen: Seis flamenquillas lisas con las armas de la casa, pesaron 15 marcos y 5 onzas. Veinticuatro trincheros de la misma suerte, pesaron 52 marcos, 7 onzas y 4 ochavas. Una salva redonda de la misma manera, pesó 1 marco, 7 onzas y 7 ochavas. Otra más pequeña que sirve de taza pesó, 1 marco, 4 onzas y 6 ochavas. Una fuente aovada con encontrado y almenillas alrededor, con armas de la casa, pesó 5 marcos, 6 onzas y 7 ochavas. Dos frasquillos cuadrados con tapadores de dos piezas con argolla y armas de la casa, pesaron 6 marcos, 7 onzas y 1 ochava. Un azucarero, hechura de jarilla con dos piezas y ocho óvalos de oro esmaltados, pesó sin el oro 2 marcos, 4 onzas y 3 ochavas. Un pimentero de la misma manera más chico con cuatro óvalos de oro esmaltados, pesó, sin el oro, 7 onzas y 7 ochavas. Un jarro de hechura ordinaria con armas, pesó 2 marcos, 5 onzas y 7 ochavas. Un bernegal con dos asas y con encontrado, pesó 1 marco, 4 onzas y media ochava. Una planchilla llana aovada con dos mecherillos para candeleros, pesó 1 marco, 6 onzas y 1 ochava. Dos candeleros lisos con cañones, pesaron 6 marcos, 2 onzas y 7 ochavas.

Un salero cuadrado liso con cuatro óvalos de oro esmaltados, pesó 3 marcos, 2 onzas y 7 ochavas. Una papelina gravada con dos asillas y seis óvalos nielados, pesó 6 onzas y 4 ochavas y media. Una pieza de pie bajo a modo de vaso con doce grillones de oro esmaltados y un encontadillo en el pie, pesó con el oro 6 onzas y 3 ochavas. Un bernegal con dos asas y siete óvalos azules, pesó 1 marco, 2 onzas y 3 ochavas. Un cacillo redondo liso, con armas, tiene cabo de ébano con tornillo de plata blanca, pesó 6 onzas y 3 ochavas. Una caja aovada lisa con tapador y cuchara, pesó 2 marcos, 2 onzas y 6 ochavas. Otras dos cajillas con tapadores que sirven de saleros para talleres, pesaron 3 onzas y 7 ochavas y media. Dos talleres cuadrados lisos sin pies, con escudos en el medio, pesaron 2 marcos, 3 onzas y media ochava. Una bota con dos caños y tapadores que sirven para aceite y vinagre, pesó 1 marco, 1 onza y 7 ochavas. Dos cucharas y dos forchinos que pesaron 1 marco, 4 ochavas. En total pesaron 116 marcos, 2 onzas y 1 ochava que compró dicho don Carlos a diez ducados y medio el marco, y con treinta reales en que asimismo compró dos cuchillos con cabos de plata dorada que sirven con el dicho baúl, montaron trece mil cuatrocientos setenta y cuatro reales que pagó en plata.

Agosto

El día 1 compró don Francisco de Vegara una caja lisa de plata blanca que pesó 6 marcos, 5 onzas y 6 ochavas, a setenta y dos reales el marco, importó cuatrocientos ochenta y tres reales que pagó en plata.

El día 3 adquirió don Rafael Ortiz de Sotomayor, de la orden de San Juan, las siguientes piezas: tres salvas de plata de pie bajo; dos han sido doradas, una pesó 2 marcos y 2 onzas, otra 2 marcos, 7 onzas y 3 ochavas, y la tercera 3 marcos, 1 onza y 5 ochavas. Montó todo 9 marcos y 3 onzas, a sesenta y cinco reales el marco, ascendieron a seiscientos nueve reales y con veintisiete reales de hechura de cada una, montaron las tres salvas seiscientos ochenta y siete reales. Una confitera de plata blanca con su cuchara, pesó 14 marcos, 5 onzas y 6 ochavas, a ochenta reales el marco, alcanzaron un total de mil ciento setenta y siete reales. Una salva redonda con aceitera y vinagrera, todo de plata que había sido dorada, pesaron 6 marcos, 5 onzas y 3 ochavas, a ochenta reales el marco, montaron quinientos treinta y tres reales. Otra salva aovada con sus vinajeras todo de plata, que también había sido dorada, pesaron 10 marcos, 3 onzas y 6 ochavas, a ochenta reales el marco, ascendieron a ochocientos treinta y seis reales. Un azafate ochavado, de plata blanca, con armas, sirve para levantar los manteles pesó 16 marcos, 3 onzas y 2 ochavas, a ochenta reales el marco importó, mil trescientos doce reales. Tres servicios de plata, pesaron 2 marcos, 7 onzas y 5 ochavas, a setenta reales el marco, ascendió a mil seiscientos siete reales. El total lo pagó dicho don Rafael Ortiz en plata doble.

El día 8 compró don Gonzalo de Ocampo, arzobispo de Lima, un azucarero de plata dorada, labrado, pesó 1 marco y 7 onzas, a ochenta y cuatro reales el marco, importó ciento cincuenta reales, pagó en plata.

Don Francisco Verganza compró un libro con cubierta de plata labrada en ciento cincuenta reales que pagó en plata.

El día 12 adquirió don Íñigo López de Salcedo un cuchillo de monte que tiene cinco piezas de hierro con sus cabos de plata y la vaina, brocal y contera de plata, pesó este metal ciento veinticuatro reales, y pagó por todo ciento sesenta y cuatro reales en plata doble.

El día 22 compró Gabriel Díaz una caja de plata con tapador, cincelada por fuera, pesó 1 marco, 5 onzas y 2 ochavas, y con veinte reales de hechura, importó ciento cuarenta y siete reales y medio que pagó en plata.

Agustín Velázquez adquirió las siguientes piezas: dos cántaros labrados de plata blanca, con dos asas, cada uno con cabezas de delfines y culebras, y tapadores, pesaron uno, 51 marcos, 2 onzas y 3 ochavas, y el otro 51 marcos, 3 onzas y 2 ochavas, a ocho ducados el marco, importaron nueve mil treinta y siete reales que pagó en plata. Un brasero de plata pequeño, redondo, con tres pies de gallo y tapador con tres pomillos encajados en él, pesó 16 marcos y 5 ochavas, a ochenta reales el marco, ascendió a mil doscientos ochenta y seis reales. Una fuente y aguamanil de plata dorada de la historia del Pródigo, pesó la fuente 9 marcos, 6 onzas y 4 ochavas, y el aguamanil 6 marcos, 6 onzas y 3 ochavas, a ochenta reales el marco, montaron mil trescientos veintinueve reales. Una escribanía de plata blanca con cuatro piezas con tapadores y plumas, todas encajadas en ellas, y un cajón para papel, pesaron 16 onzas y con doscientos sesenta reales de hechura, ascendieron a mil trescientos dieciséis reales. Un pomo liso de plata que pesó 3 marcos y 1 ochava, y con veintiocho reales de hechura, importó doscientos veinticuatro reales. Una salvilla aovada, muy ligera, de plata blanca, pesó cincuenta y dos reales y se tasó la hechura en treinta, hizo un total de ochenta y dos reales.

El día 25 compró Agustín Velázquez una fuente y un aguamanil de plata dorada con embutidos de nácar y algunas figuras de plata blanca, y diversas piedras. La fuente pesó 34 marcos, 5 onzas y 4 ochavas, y el aguamanil 22 marcos, 5 onzas y 4 ochavas, a trece ducados el marco, ascendieron a ocho mil cuatrocientos noventa reales que pagó en plata doble.

El día 26 adquirió la duquesa del Infantado las siguientes piezas: cuatro labradores de plata blanca, pesaron 21 marcos, 7 onzas y 3 ochavas, a sesenta y cinco reales el marco, montaron mil cuatrocientas veinticuatro reales, se tasó la hechura de cada pieza en trescientos reales, y el total importó dos mil seiscientos veinticuatro reales. Cuatro membrillos de plata blanca, con sus troncos y hojas de lo mismo, pesaron 21 marcos y 1 ochava, a catorce ducados el marco ascendieron a tres mil doscientos treinta y seis reales. Una rociadera de plata blanca, pesó ciento sesenta y cuatro reales, y con ochenta y ocho de hechura, importó doscientos cincuenta y dos reales. Un cupido de plata y bronce, pesó la plata 3 marcos y 5 onzas, y con doscientos cuarenta reales de hechura, hizo un total de cuatrocientos cincuenta y siete reales. La suma total de seis mil quinientos sesenta y nueve reales

los pagó de la siguiente manera: cinco mil en plata doble y los mil quinientos sesenta y nueve restantes en vellón.

Domingo Váez compró una taza gallega dorada, agallonada y graneteada, con escudo de armas de Castro y Andrade, pesó 3 marcos, 7 onzas y 2 ochavas, a ochenta y cuatro reales el marco, importó trescientos veinticuatro reales, y como los tenía que pagar en plata y los pagó en cuartos, pagó además veinticinco reales por el premio.

El día 30 compró el platero Francisco de Soria una caja o confitera lisa, de plata dorada, con tapador y en el remate una perilla, pesó 2 marcos, 7 onzas y 3 ochavas, a nueve ducados el marco, ascendió a doscientos ochenta y ocho reales en plata doble.

Septiembre

El día 12 compró don Diego Pimentel, general de las galeras de Nápoles, dos bacías de plata, lisas, con dos asas, una pesó 59 marcos, 1 onza y 4 ochavas, y la otra 56 marcos, 3 onzas y 4 ochavas, total 125 marcos y 5 onzas, a ochenta y cinco reales el marco, importaron nueve mil cuatrocientos ochenta y un reales que pagó en plata doble.

El día 26 adquirió don Vicente Tortoreto un vaso de plata dorada, de pie alto, bocadeado, con un ovalillo dentro esmaltado de azul y en el remate por la parte posterior una venerilla, pesó 6 onzas y 5 ochavas, pagó diez ducados en plata.

El día 27 compró Juan Jerónimo Spínola, por encargo del nuncio de su Santidad, dos cestas de plata blanca, cinceladas, con asas y tapadores, y por pies cuatro trozos de parra, una pesó 17 marcos, 3 onzas y 2 ochavas, y la otra 16 marcos, 1 onza y 4 ochavas, a nueve ducados y medio el marco, pagó tres mil quinientos reales en plata doble, aunque montaba algo más.

Octubre

El día 27 compró Domingo Váez, cerrajero, un aguamanil de plata blanca, labrado, pesó 6 marcos, 2 onzas y 4 ochavas a ochenta y cinco reales el marco, importó quinientos treinta y seis reales y medio que los pagó en plata.

Noviembre

El día 14 compró para la Santa Iglesia de Toledo, el doctor Álvaro de Villegas, gobernador de aquel Arzobispado y tesorero de la dicha iglesia, cuatro blandones lisos de plata blanca que pesaron 514 marcos, 6 onzas y 6 ochavas. El primero pesó 129 marcos, 5 onzas y 4 ochavas; el segundo 129 marcos y 2 onzas; el tercero 127 marcos, y 2 onzas, y el cuarto 128 marcos, 5 onzas y 2 ochavas. Los compró a setenta y tres reales el marco, y montaron treinta y siete mil quinientos ochenta y tres reales y medio que pagó en plata.

El día 17 García Mazo de la Vega adquirió una cajilla vieja de plata que pesó 2 onzas y 4 ochavas. La compró por veinte reales que pagó en plata.

El día 24 don Antonio de la Cueva, comendador de la encomienda de “Reina” de la orden de Santiago, adquirió las siguientes piezas: Una salva de plata blanca, labrada de Monería con figuras en relieve. Pesó 6 marcos, 7 onzas y 3 ochavas, a ciento quince reales el marco, importó setecientos noventa y nueve reales. Otra salva de plata blanca, labrada de Montería, pesó 6 marcos, 7 onzas y 4 ochavas, a ciento quince reales el marco, ascendió a ochocientos reales y medio. Un brasero grande de plata blanca labrada con dos asas y ocho arpías por pies y otros tantos mástiles, y arriba sus bolsillos en cada uno, todo de plata, pesó 91 marcos y 6 onzas, a noventa y tres reales el marco, satisfizo ocho mil quinientos treinta y dos reales y tres cuartos. Un copón grande de plata dorada con figuras de medio relieve y con tapador, pesó 19 marcos y 6 onzas, a once ducados y medio el marco, importó dos mil cuatrocientos noventa y ocho reales. Otro copón grande de plata dorada, labrado a punta de diamante, con su tapador, pesó 9 marcos, 1 onza y 6 ochavas, a diez ducados el marco, alcanzó un total de mil doce reales y medio. Otro copón de plata dorada con su tapador, pesó 7 marcos, 4 onzas y 4 ochavas, a once ducados el marco, importó novecientos quince reales. Una fuente de plata cincelada el interior con cuatro bichos y cuatro mascarones, frutas y escudos rayados, pesó 16 marcos, 5 onzas y 4 ochavas, a diez ducados el marco, ascendió a mil ochocientos treinta y siete reales. Otra fuente grande de plata dorada, cincelada de medio relieve en el escudo el ¿tiempo? y alrededor los siete planetas, pesó 17 marcos, 7 onzas y 4 ochavas, a trece ducados el marco, supuso un importe de dos mil quinientos sesenta y siete reales. Otra fuente de plata dorada, en el escudo la muerte en un sepulcro, pesó 18 marcos, 1 onza y 4 ochavas, a trece ducados el marco, importó dos mil seiscientos reales. Un aguamanil de plata dorada y labrada, con asa de león y dos mascarones, pesó 17 marcos y 6 onzas, a nueve ducados el marco, ascendió a mil setecientos cincuenta y un reales y tres cuartos. Otro aguamanil de plata dorada con labores de medio relieve, dos culebras por asas, pesó 11 marcos, 3 onzas y una ochava, a nueve ducados y medio el marco, pagó mil ciento noventa reales. Otro aguamanil de plata dorada, con historias de medio relieve, y en el cuello dos cabezas de mujer y tres cestillos de frutas, pesó 7 marcos, 3 onzas y 3 ochavas, a nueve ducados el marco montó satisfizo setecientos treinta y cuatro reales. Pagó todo en plata.

Diciembre

El día 1 compró Pedro Martín Cabello tres piezas redondas de plata dorada lisa: salero, pimentero y azucarero, con las armas de la casa, pesaron 7 marcos y 7 onzas, a noventa reales el marco, pagó setecientos reales, aunque montaba algo más.

El día 2 adquirió don Antonio de Almeyda una caja aovada con tapador, de plata blanca labrada, pesó 5 onzas y 7 ochavas. La hechura se tasó en siete reales y el total importó cincuenta reales que pagó en plata.

El día 5 compró doña Juana de Bovadilla una salva y despabiladeras de plata blanca, pesaron 3 marcos y 7 onzas, a sesenta y cinco reales el marco, y con treinta de hechura, ascendieron a doscientos ochenta y dos reales. Asimismo adquirió otra salvilla de plata blanca que pesó 1 marco, 2 onzas y 5 ochavas. Se tasó la hechura en catorce reales e importó todo cien reales.

El día 7 compró Agustín Velázquez la plata de un sillón, pesó 17 marcos, 2 onzas y 4 ochavas, a ochenta y dos reales el marco, importó mil cuatrocientos dieciséis reales que pagó en plata.

Las mazas: una aproximación a su evolución histórica. Las mazas del Ayuntamiento de Murcia

CARLOS SALAS GONZÁLEZ

INTRODUCCIÓN

El arte de la platería siempre se ha asociado al ámbito de lo religioso. En verdad, las piezas más numerosas y escogidas, dentro de este tipo de arte, históricamente han sido creadas para una función de culto religioso. En este sentido, la Iglesia Católica siempre fue, y sigue siendo, la principal responsable de la realización de las más ambiciosas obras de platería. Este fenómeno es debido a la firme intención de dotar al culto de las más altas cotas de dignidad y nobleza posibles, de manera que se ofrezca a Dios la mayor riqueza, tanto material como formal, a la hora de llevar a cabo las celebraciones pertinentes.

Desde luego, esta idea de que la platería religiosa es la más rica y variada a lo largo de la historia es una verdad incontestable. Aún así, también ha existido, y existe, una platería de carácter civil que no debe ser desdeñada por investigadores y estudiosos. En efecto, puede que este tipo de platería nunca llegase a alcanzar el rango y el protagonismo que sí que adquirió la religiosa, pero, en cualquier caso, también es verdad que existen piezas de platería civil de gran valía artística que han suscitado el interés, sobre todo a partir de los últimos años, de los más relevantes investigadores.

Una vez planteada la cuestión de la significativa importancia de la platería civil, sería adecuado establecer una distinción básica entre este tipo de obras. Por un lado, estarían las piezas que se realizan para ser empleadas en el ámbito doméstico,

caso de bandejas, cubiertos, platos, joyeros, tocadores y un largo etcétera. Como se puede apreciar, son todas piezas de carácter utilitario, así que el porqué de su realización en plata responde a la intencionalidad de establecer una cierta distinción social, es decir, de poner de manifiesto la pertenencia a un determinado estatus social. Por otro lado, deben tenerse en cuenta aquellas piezas que son requeridas por instituciones públicas. En este caso, las obras de plata desempeñarán un papel fundamentalmente de carácter representativo. Aún así, las instituciones también propiciaron piezas utilitarias como las realizadas para escritorio, como escribanías, tinteros o salvaderas, así como obras de carácter religioso. Esto se debe a que los ayuntamientos solían contar con capillas u oratorios propios, de la misma manera que existían iglesias de patronato municipal, de modo que dichas corporaciones también posibilitaban la realización de piezas propias del culto religioso, como cruces de altar, vinajeras, cálices, copones, etc.

Pero, sin duda, si hay unas piezas realmente ligadas a las instituciones públicas, sobre todo a los ayuntamientos, éstas son las mazas. En efecto, las mazas son unas piezas de carácter representativo, auténticos signos de autoridad y protocolo que acompañan a la corporación municipal en los actos impregnados de mayor solemnidad. Los encargados de portar tales objetos son los porteros de los ayuntamientos, pasando posteriormente a denominarse maceros. Dichas piezas están conformadas por una vara o mango y, en su remate, por una cabeza o macolla. Sus medidas suelen oscilar entre los ochenta y los cien centímetros de largo, y entre los quince y veinticinco de anchura en la cabeza. Esto nos lleva inmediatamente a pensar en los cetros reales, y es que las mazas derivan de forma directa de este otro tipo de piezas representativas, en este caso, de la realeza. En realidad, fueron en su origen piezas propias del protocolo real que pasarán a ser adoptadas por diversas instituciones públicas: diputaciones provinciales, antiguas audiencias, universidades y, sobre todo, ayuntamientos. Por ejemplo, la Diputación Foral de Álava cuenta con dos interesantes mazas de mediados del siglo XVII que se encuadran perfectamente dentro de la tipología propia de ese período, como se verá más adelante, y que hoy siguen empleándose en determinados actos propios de la Diputación Foral¹. En cualquier caso, las mazas no son patrimonio exclusivo de entidades públicas y civiles; también existen en el ámbito de lo religioso, eso sí, en mucha menor medida y de modo más excepcional. Un ejemplo significativo se encuentra en la Catedral de Burgos. Se trata de una maza realizada en Nápoles, en 1529, y que fue donada por el obispo Iñigo López de Mendoza a la catedral burgalesa. Dicha pieza lleva impreso el escudo episcopal con las armas del obispo en cuestión, en lugar del escudo de una ciudad o una villa que suelen llevar las

1 R. MARTÍN VAQUERO, *El Patrimonio de la Diputación Foral de Álava: La Platería*. Vitoria, 1999, pp. 61-63.

mazas pertenecientes a los ayuntamientos². Pero, a pesar de lo que representa un caso como éste, lo normal es que las mazas sean empleadas por instituciones públicas, respondiendo siempre a un número par, dos o cuatro, según la importancia del ayuntamiento o institución que corresponda.

Se sabe que algunos ayuntamientos españoles ya usaban mazas en el siglo XV, aunque, desde luego, su momento de auténtica eclosión corresponde al XVI, coincidiendo con la época de mayor bonanza y apogeo de los propios ayuntamientos³. Efectivamente, a lo largo de la mencionada centuria los concejos experimentaron notables cambios y renovaciones: se construyeron nuevos edificios o se remodelaron los ya existentes, se incorporaron pinturas y esculturas para los interiores, se abastecieron de nuevas y mejores piezas de mobiliario, etc. Es en este contexto donde hay que entender la adquisición de nuevos objetos de plata, entre los que destacan las mazas, piezas que se terminarán de consolidar como elementos íntimamente relacionados con los ayuntamientos.

LA TIPOLOGÍA DEL SIGLO XVI

En este período de apogeo correspondiente al siglo XVI, se da una determinada tipología de maza, caracterizada fundamentalmente como un cetro corto con cabeza calada que definen asas o elementos en S, aunque en algunos casos se tienda a una cabeza cerrada a manera de manzana esferoide, según ejemplifican las mazas de Córdoba y Écija, ambas importantes obras andaluzas del Quinientos⁴. No obstante, es la otra variante la de mayor significación, como demuestran relevantes piezas de Castilla y León. Un ejemplo muy elocuente se tiene en las mazas del Ayuntamiento de Toledo, realizadas en 1553. Se trata de dos piezas configuradas por una vara decorada con grutescos, excepto en su tercio inferior que aparece liso. Ya en la cabeza sobresalen cuatro tornapuntas en perfil de S con forma de animal fantástico, mientras que el remate lo protagoniza un templillo con arcos de medio punto y veneras que sirve de cobijo a una figura sedente⁵.

Otro caso similar existe en León. Las mazas de su ayuntamiento son cuatro y fueron realizadas en torno a 1590. Constan de una vara que se va estrechando de la cabeza a su extremo inferior; sobre la misma vara se colocan las tornapuntas en S que configuran la cabeza, lo que es debido a las restauraciones sufridas en siglos

2 Sobre esta pieza ver J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España (1300-1700)*. Madrid, 1997, pp. 158-160. También A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada de la platería burgalesa*. T.I. Burgos, 1998, pp. 430-431. y *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Catálogo de exposición. La Coruña, 2000, p. 132.

3 M.J. SANZ SERRANO, "Los estilos en la platería andaluza" en *El arte de la plata y de las joyas...* ob.cit., p.90.

4 Ibídem. También G. GARCÍA LEÓN, *El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX*. Sevilla, 2001, p.188 y f.251.

5 *El arte de la plata y de las joyas...* ob.cit., p. 133.

posteriores, pues lo normal es que hubiese una cabeza perfectamente diferenciada de la vara⁶. Como se puede apreciar, la semejanza con las mazas toledanas es evidente: ambas dan el protagonismo a las tornapuntas en S con forma de sierpe o reptil fantástico, conformando así una cabeza calada. Las varas son diferentes, así como el remate que en las de León corresponde a una figura del animal que da nombre a la ciudad, mientras que en las de Toledo correspondía a un templecillo cubriendo la figura de un rey. En cualquier caso, lo que acaba determinando una cierta tipología de maza es la configuración de su cabeza, y no el desarrollo de la vara o el detalle de la figura que la remata.

En fin, no sólo las mazas de Toledo y León ejemplifican la tipología dominante en el siglo XVI. En este sentido, no cabe olvidar unas piezas de extraordinaria valía técnica y artística: las mazas del Ayuntamiento de Ávila. Son dos, fueron realizadas en 1590 y su autor fue Pedro Hernández. En realidad, el platero Hernández se limitó a ejecutar el diseño que habían elaborado Diego de Ureña y Jerónimo Martínez. El resultado fue el de unas magníficas mazas que llegan a perfeccionar la línea impuesta por las de Toledo, a mediados del siglo, y continuada por las de León. En efecto, como en los dos casos ya mencionados, en las mazas abulenses se da especial protagonismo a las tornapuntas que circundan el núcleo central de la cabeza. En este caso, no se trata de serpientes o dragones, sino de extrañas y sinuosas figuras femeninas con el torso descubierto. Mientras tanto, el núcleo central, de carácter cilíndrico, está compuesto por la representación del escudo de la ciudad: una torre de fortaleza presidida por la figura del rey. Precisamente, esta pequeña figura del rey es la que incorpora un detalle dorado al gran conjunto realizado en plata, siendo pieza fundamental de la restauración experimentada por estos ejemplares en el año 2000⁷. En cualquier caso, lo que aquí más interesa es comprobar cómo en estas mazas abulenses se mantiene la idea de cabeza calada a través de tornapuntas en S, sean cuales sean sus caracteres figurativos, como ya ocurría con las toledanas y leonesas.

CASOS DE TRANSICIÓN

Las mazas del Ayuntamiento de Valladolid corresponden a una fecha similar a las de León y Ávila, pues fueron realizadas en 1589. Eso sí, suponen una apreciable variante respecto a la tipología definida en las toledanas, leonesas y abulenses. Son cuatro mazas que cuentan con un grueso mango que simula el fuste de una columna clásica rematada por capitel corintio. La cabeza sigue siendo calada, pero las tornapuntas ya no responden a la figura de un reptil o de una mujer en sinuosa

6 M.V. HERRÁEZ ORTEGA, *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*. León, 1997, pp 323 y 324.

7 F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ y L. MARTÍN SÁNCHEZ, *Platería abulense del Bajo Renacimiento: Pedro Hernández y las mazas del Ayuntamiento de Ávila*. Ávila, 2003.

forma de S, pues ahora se concretan en formas abstractas, conforme a las tendencias imperantes en los últimos años del Quinientos. Además, la base de esa cabeza gana protagonismo respecto a las tornapuntas, lo que hace que se dé más sensación de cuerpo macizo que de calado⁸.

Algo parecido es lo que sucede con las del Ayuntamiento de Alcalá de Henares. Éstas son cuatro mazas de gran valía artística: dos de ellas fueron ejecutadas en 1602, mientras las otras dos se hicieron a mediados del siglo XVIII, eso sí, a imagen y semejanza de las anteriores. Se sabe que las dos piezas originarias son obra del platero Gabriel de Ceballos, mientras que las dos réplicas ejecutadas siglo y medio después responden a la autoría de Mateo Pérez⁹. En realidad, son muy similares a las de Valladolid: mango grueso rematado en capitel corintio, tornapuntas desarrollando formas abstractas y mayor sensación de robustez que las de León, Toledo y Ávila. A pesar de estas innegables semejanzas, sí que es cierto que las de Alcalá superan en complejidad ornamental y destreza técnica a las vallisoletanas. En cualquier caso, ambas son claros ejemplos del cambio tipológico que las mazas experimentan en el paso del XVI al XVII. Se trata, en definitiva, de un modelo de transición entre el tipo de maza propia del siglo XVI, ejemplificado en los casos de Toledo, León y Ávila, y la tipología que hará fortuna en pleno siglo XVII.

LA TIPOLOGÍA DEL SIGLO XVII

Las piezas que comienzan a realizarse en el ecuador de la nueva centuria confirman la idea de que otra tipología de mazas se impone en la platería española. Desde luego, este modelo formal y tipológico responderá a la lógica evolución estilística que se acaba de apuntar; es decir, que no se pasa directamente del modelo toledano, dominante en el XVI, al modelo que triunfa en el XVII, sino que, entre ambos, se da una tipología de transición que es la representada por los casos de Valladolid y Alcalá. Así, se tiende a que la cabeza sea un elemento compacto y cerrado como bien se manifiesta en el temprano ejemplo de las mazas de Zamora, del primer cuarto del XVII, que, aunque en silueta tengan mucho que ver con las de Alcalá, ya se hacen manifiestamente macizas y cerradas como si fueran unas jarras con costillas, recordando a las asas o eses anteriores. Se cubren con semiesferas gallonadas a manera de cúpulas, con pirámides en su remate¹⁰.

Otra posibilidad de cabeza cerrada la proporciona la configuración de manzana esferoide, variante tipológica que parte de modos como los utilizados en Cór-

8 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, p.184.

9 M.C. HEREDIA MORENO, "Las mazas del Ayuntamiento de Alcalá de Henares" en *Actas "Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimientos"*, T.I. Madrid, 1994, pp. 655-668. También M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid, 2001, pp. 284-286.

10 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La Platería de la Ciudad de Zamora*. Zamora, 1999, pp. 182 y 183.

doba o Écija en la centuria anterior. En efecto, esta tradición se advierte en el caso de las mazas del Ayuntamiento de Bujalance, localidad cordobesa. Dichas piezas fueron realizadas en 1655 por el insigne platero Antonio de Alcántara. Se trata, por tanto, de unos ejemplares de incuestionable calidad técnica y artística. El enlace entre vara y cabeza lo ejerce un cuerpo prismático hexagonal que presenta en cada uno de sus lados un castillo en relieve. El cuerpo central de la cabeza está compuesto por dos partes semiesféricas unidas por una moldura, dando la sensación de manzana aplastada, mientras que la decoración es gallonada y floral en la parte inferior y superior, respectivamente. El conjunto queda rematado por una pieza bulbosa con pequeñas asitas que sirve de pedestal a otro castillo. La suma de éste con los seis en relieve del prisma que enlazaba vara y cabeza, configura el número de castillos propios del escudo de Bujalance¹¹.

Partiendo de esta configuración de cabeza cerrada se pueden alcanzar soluciones de mayor carácter barroco, hecho que testimonian las mazas de la Diputación Foral de Álava, a las que ya se aludió al comienzo de este estudio. Son dos piezas interesantes, también ejecutadas en los años centrales del siglo, concretamente en 1648. En ellas se avanza decididamente hacia un modelo semejante al de los nudos de los cálices del Seiscientos, conformando una especie de elemento ovoide con muy grueso toro central, como si fuera una manzana bastante aplastada. Gracias a ello se enriquece la silueta con varias curvas, dando un resultado más barroco. El conjunto está rematado por un cuerpo cúbico que presenta grabado, en una de sus caras, el escudo de la Diputación Foral de Álava. A su vez, sobre dicho cuerpo se eleva una corona que termina por rematar la pieza¹².

En 1661 se hacen las mazas del Ayuntamiento de Málaga. En aquel año se realizaron exactamente dos, siendo elaboradas otras tantas a mediados del XIX, siguiendo idéntico esquema, lo mismo que ocurrió con las del Ayuntamiento de Alcalá. En las malagueñas, el enlace entre vara y cabeza viene dado por un pequeño jarrón con asas. El cuerpo central de la cabeza tiene forma de manzana aplastada, eso sí, sólo en su parte inferior que es la que responde a un cuerpo esferoidal achatado jalonado por estrechos contrafuertes; mientras tanto, la parte superior de ese cuerpo central está compuesta por un cuerpo cilíndrico con discretas tornapuntas. Al final, el conjunto se presenta rematado por un sencillo perillón¹³. Así, se evoluciona a una forma de templete cilíndrico que también se hace característica del siglo XVII, como confirma el ejemplo de las mazas de Valencia, fechadas en 1649, modelo que en esa zona levantina se verá igualmente en el XVIII, en Játiva, en versión más decorativa según corresponde al Setecientos¹⁴.

11 D. ORTIZ JUÁREZ, "La Platería Cordobesa durante el siglo XVII" en *Antonio del Castillo y su época*. Córdoba, 1986, pp. 243 y 244.

12 R. MARTÍN VAQUERO, *El patrimonio...*, ob.cit., pp. 61-63.

13 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Arte de la Platería en Málaga (1550-1800)*. Málaga, 1997, pp. 253 y 297.

14 *Orfebrería y telas valencianas*, Catálogo de exposición. Valencia, 1982, pp 138 y 139.

Como se puede apreciar, el tipo de maza que triunfa en el XVII contempla significativas variaciones, lo que no evita que exista una característica común que dé unidad estilística a estas piezas. Hay que referirse, claro está, a la configuración compacta y maciza que se da, aunque con ciertos matices, en las cabezas de todas las mazas que se han analizado en este apartado. En cualquier caso, siempre existe alguna excepción que confirme la regla. Esto es lo que ocurre con las dos mazas del Ayuntamiento de Bilbao. Se trata de unas piezas ejecutadas en 1630, por lo que lo normal sería que respondiesen al modelo generalizado en esas décadas centrales del siglo. Por el contrario, estos ejemplares presentan una cabeza que poco tiene que ver con las que se han analizado: su cuerpo central sigue la forma de la copa de un cáliz, eso sí, jalonado por pequeñas tornapuntas, al mismo tiempo que se remata por una crestería de elementos abstractos y calados. El resultado es el de una maza que da la sensación de antorcha encendida, debido a esa curiosa composición de su cabeza¹⁵.

LAS MAZAS DEL AYUNTAMIENTO DE MURCIA

Una vez que se ha visto la evolución estilística que tiene lugar entre las mazas renacentistas del XVI y las barrocas del XVII, las cuales suponen hitos fundamentales en su secuencia, conviene seguir adelante, incluso llegar al siglo XIX y, así, a las mazas del Ayuntamiento de Murcia, bien representativas de las tendencias de esta centuria, en particular del eclecticismo estilístico unido a la reinterpretación de los antiguos modelos.

Los cuatro ejemplares de Murcia son idénticos, están perfectamente marcados y cuentan con las siguientes medidas: 93 centímetros de altura total; respecto a la cabeza, 14'5 centímetros de alto y 12 centímetros de ancho. Por cierto, las noticias acerca del encargo y la elaboración de estas piezas son nulas, de manera que la presencia de las marcas se hace fundamental para conocer, ya no sólo la identidad



LAMINA 1. *Maza del Ayuntamiento de Murcia.*

15 *Platería Antigua en Vizcaya*, Catálogo de exposición. Bilbao, 1986, p. 64.

del platero que las elaboró, sino también la fecha aproximada de su realización. Sí se sabe de la existencia de unas mazas anteriores, pues a ellas se hace referencia en las actas capitulares del Ayuntamiento de Murcia. Así, a fecha de 16 de Mayo de 1807, hay constancia del encargo de una nueva maza de plata con el fin de sustituir una que ha sido robada en Cartagena. Igualmente, se especifica que dicha pieza ha de ser realizada a imagen y semejanza de las tres existentes¹⁶. Por lo tanto, las actuales mazas, realizadas a mediados del XIX, se hicieron para reemplazar esas otras, de las que no hay testimonio alguno de su condición tipológica o estilística.

Sin más dilación, conviene considerar la figura del autor de las mazas decimonónicas. Dicho artífice responde al nombre Mariano Pérez, platero aragonés afincado en Murcia, donde desarrolla la mayor parte de su obra en las décadas centrales del XIX. De este personaje se sabe que llegó a la ciudad antes de 1813, pues se tienen noticias de su enlace matrimonial, en noviembre de dicho año, con la murciana Catalina Gil y Manresa. El matrimonio tuvo numerosa descendencia, aunque el único de sus vástagos que también se dedicó al arte de la platería fue Nicolás, el cual desarrolló la mayor parte de su obra en la segunda mitad del siglo. Volviendo a Mariano Pérez, que es la figura que aquí nos interesa, hay que decir que se conocen ciertos aspectos de su biografía profesional. Así, por ejemplo, en 1818 es admitido en la cofradía del Santísimo y Ánimas de Santa Catalina, en 1836 el Boletín de la Provincia lo incluye como benefactor de la Misericordia, al mismo tiempo que se encarga de tasar la plata, junto a Hipólito Esbrí, en la testamentaría del Arcediano de la Catedral, en 1845 aparece como albacea testamentario de Remedios Asensio, viuda del afamado platero Esbrí, y en 1848 participa en la partición de alhajas entre don José Mateo López Salzillo, nieto del escultor Francisco Salzillo, y sus sobrinos don Agustín y doña María Dolores Braco y López. En definitiva, queda demostrada su intensa vida profesional, íntimamente ligada a la ciudad de Murcia¹⁷.

Retomemos las marcas. Efectivamente, nos permiten identificar al autor, pero no nos desvelan el año exacto de ejecución de dichas piezas, pues la marca en cuestión consiste en una M coronada, acompañada de un 36, lo que significa que la obra es posterior a ese año, pero sin concretar nada más. Fue éste el tipo de marca propio de la ciudad de Murcia a partir del primer tercio de siglo, es decir, una marca en la que ya no se coloca la inicial del fiel contraste, según la costumbre de finales del Setecientos, sino la M de Murcia.

Ya entrando en el análisis formal, hay que decir que la vara se encuentra dividida en varios tramos separados por sencillos anillos, además de contar con otros anillos más finos, decorados con discretos motivos estrellados. La cabeza destaca por su pequeño tamaño, teniendo mucha menor entidad que todas las que

16 Archivo Municipal de Murcia, Acta Capitulare de 16 de mayo de 1807, p. 165.

17 F. CANDEL CRESPO, "Plateros murcianos del siglo XIX". *Imafronte*, N° 12-13, 1998, pp. 113-134.

hemos analizado con anterioridad; cuenta con unas asas triangulares dentro de las cuales se desarrolla un calado a partir de motivos trilobulados. El conjunto se remata con seis pequeñas coronas en fundición, más otra mayor, con la que se completan las siete que componen el escudo de la ciudad. Desde luego, lo que destaca en estas mazas es su sencillez, conseguida gracias a la utilización de líneas muy geométricas y elementos decorativos notablemente esquemáticos. También parece evidente la inspiración en los cetros góticos, pero, eso sí, a través de una digna reinterpretación estilística, lo que se entiende dentro de ese triunfo del eclecticismismo y los llamados *neos*, antes comentado.

Por otro lado, las mazas murcianas siguen cumpliendo a la perfección, hoy en día, la función para la que fueron realizadas. Se trata, desde luego, de un papel meramente representativo. En definitiva, estas piezas son portadas por los maceros del Ayuntamiento en los actos de mayor solemnidad, tanto civiles como religiosos, en que la Corporación Municipal debe estar representada.

En fin, se ha podido comprobar cómo las mazas han ido evolucionando estilísticamente a lo largo de los siglos, a partir del análisis de valiosas piezas que nos han servido como eficaces ejemplos. En definitiva, lo que se pretendía con el presente trabajo era evidenciar, dentro del mundo de la platería, la importancia de un tipo de piezas como las mazas, frecuentemente olvidadas en beneficio de otra clase de objetos, en general, pertenecientes al ámbito de lo religioso, como cálices, copones, custodias, etc. Igualmente, se hace notoria la envergadura artística de muchas de estas piezas, así como su interesante evolución tipológica y estilística a través de la historia. Del mismo modo, se ha pretendido dar a conocer las mazas del Ayuntamiento de Murcia, unos ejemplares que no habían sido estudiados y que se han revelado como interesantes ejemplos de la reinterpretación estilística propia del siglo XIX.

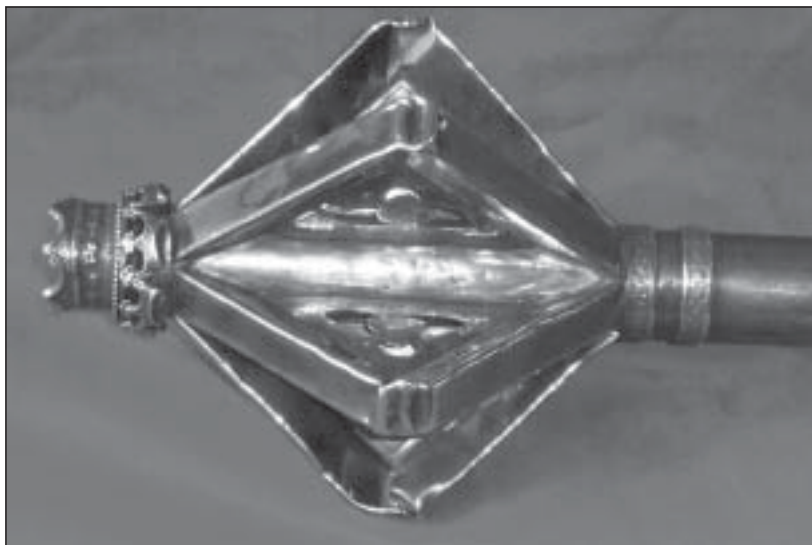


LÁMINA 2. *Maza del Ayuntamiento de Murcia (detalle).*



LÁMINA 3. *Marca de las mazas del Ayuntamiento de Murcia.*

Formación y pérdida de un patrimonio. La platería en la Catedral de Granada

RAFAEL SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR

Universidad de Málaga

La Catedral de Granada contó con un destacado patrimonio de plata labrada, acumulado a lo largo de la Edad Moderna, que los siglos XIX y XX se ocuparon de reducir drásticamente a las pocas piezas con que cuenta en la actualidad. Las razones de uno y otro fenómeno, el de la actividad acumulativa y el de la destrucción de su platería, fueron comunes al resto de las catedrales e iglesias importantes de España y vinieron marcados por el distinto uso que se hizo de los ajuares de oro y plata durante uno y otro período. Así, mientras que entre las motivaciones que durante siglos presidieron su atesoramiento primaron las de tipo cultural y litúrgico, amén de otras de índole diversa derivadas de la antigüedad y del valor material, ceremonial, histórico, político, institucional, estético... de ciertos objetos, que igualmente contribuyeron a su conservación¹, durante los más recientes los ajuares de plata se consideraron además —incluso desde dentro de la propia institución eclesiástica— como bienes susceptibles de amonedamiento con los que hacer frente a las necesidades económicas de España cuando las circunstancias, sobre todo en situaciones de guerra, así lo requerían, reclamándoseles a las iglesias “toda la plata

1 Sobre el valor de los objetos religiosos en la Edad Media y Moderna, ver F. CHECA CREMADES, “Sobre distintas maneras de ver y poseer (La situación del objeto artístico en las sociedades del Antiguo Régimen)”. *Revista de Occidente*, nº. 141, febrero 1983, pp. 52-54.

sobrante” para fundirla y transformarla en moneda. Aunque esta práctica no fue exclusiva de los siglos XIX y XX², jamás antes había alcanzado las proporciones a las que se llegó durante estas centurias. Si a ella unimos las consecuencias de los expolios de las tropas napoleónicas, que fueron especialmente cuantiosos y violentos en algunos lugares³, y los efectos de las desamortizaciones y de las revueltas anticlericales⁴, comprenderemos la brutal devastación que sufrió el patrimonio de plata labrada de las catedrales, iglesias y conventos en la época contemporánea.

En las páginas que siguen⁵ centraremos nuestra atención en las pérdidas sufridas por la iglesia metropolitana de Granada durante la guerra de España contra la Francia de la Convención y, años después, con motivo de la Guerra de la Independencia, que privaron a la catedral de buena parte de sus obras de plata labrada más valiosas. Antes analizaremos brevemente el proceso de creación de su ajuar, iniciado por los Reyes Católicos que, como patronos de ella y siguiendo una costumbre secular entre los monarcas cristianos, la dotaron espléndidamente de ricos ornamentos y alhajas tras su erección en 1492, como hicieron con la de Málaga y otras iglesias del Reino de Granada⁶. Este impulso inicial de los monarcas, del que sólo se conservan la espada del rey Fernando (en 1526 pasó, por orden de Carlos V, a la Capilla Real), la corona que la tradición atribuye a Isabel la Católica (en 1773 figuraba todavía entre las alhajas de la Catedral) y el templete de la custodia procesional que la reina donó en 1501⁷, vino acompañado de los primeros encar-

2 J. L. CANO DE GORDOQUI GARCÍA, *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Valladolid, 2001, p. 50.

3 M. J. REDONDO CANTERA, “Las pérdidas de la platería vallisoletana durante la Guerra de la Independencia”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º. LIX, 1993, pp. 491-501. I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, “Pérdida de los ajuares de plata por parte de las iglesias guipuzcoanas durante las francesadas”, *Ondare*, n.º. 21, 2002, pp. 293-302 e “Incautación de las alhajas de plata del convento de Aranzazu (Guipúzcoa) durante las guerras contra Francia”. *Estudios de Platería. San Eloy* 2003, Murcia, 2003, pp. 369-381. También recogen numerosas noticias J. J. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, pp. 77-83. M. PALOMERO PÁRAMO, “La platería en la Catedral de Sevilla”, en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: 1984, pp. 575-591. M. NIETO CUMPLIDO, “El Tesoro”, en *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, pp. 617-629. J. ALONSO BENITO Y M. V. HERRÁEZ, *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral y el Museo Catedralicio Diocesano de León (siglos XVII-XX)*. León, 2001, p. 176.

4 De consecuencias extraordinariamente funestas para el patrimonio histórico de algunas diócesis españolas fueron los sucesos de mayo (11 y 12) de 1931. Así, por ejemplo, en Málaga, donde en palabras del que fuera por entonces primer Secretario de las Cortes, Juan Simeón Vidarte, ocurrieron “los mayores destrozos y la mayor pérdida artística para España”, fueron saqueados e incendiados 18 templos, 23 conventos y colegios religiosos, además del Palacio Episcopal. A. GARCIA SÁNCHEZ, *La Segunda República en Málaga: la cuestión religiosa (1931-1933)*. Córdoba, 1984, pp. 235 y ss.

5 Este trabajo es una síntesis de otro mucho más amplio redactado para la magna monografía sobre la Catedral de Granada que su cabildo tiene previsto publicar próximamente con motivo de celebrarse este año de 2004 el III Centenario de la finalización de su construcción.

6 J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería de la época de los Reyes Católicos*. Madrid, 1992, p. XXIII-XXIV.

7 M. GÓMEZ MORENO, “La Custodia”. *Corpus* (Granada), año II (1900), s.p.

gos y adquisiciones del cabildo catedralicio destinados a proveer al templo de los utensilios imprescindibles para el servicio del culto; una vez cumplida esta exigencia, y la representativa de la propia institución en las grandes celebraciones públicas y ciudadanas, se abordaron otras necesidades derivadas del adorno suntuario de los espacios de más alta significación litúrgica y devocional del templo, en especial de su capilla mayor, empresa que centrará la atención de prelados y capitulares a lo largo del siglo XVII y en la que la platería, en conjunción con otras artes, jugará un destacado papel en la definición simbólica y ritual del recinto. También los arzobispos y las dignidades de ella (deán, arcediano, maestrescuela, chantre, prior y abad de Santa Fe), así como los canónigos y racioneros, contribuyeron decisivamente con sus donaciones a incrementar su ajuar de plata —las de los laicos, por el contrario, apenas tuvieron relevancia—, configurando un tesoro que, sin la espectacularidad del de otras catedrales españolas, reunía cerca de trescientas piezas diferentes (contando los juegos como una sola) a principios del siglo XIX.

LA FORMACIÓN DEL TESORO Y SUS PROTAGONISTAS

Aunque la relación detallada de las piezas de platería entregadas por los Reyes Católicos se desconoce, por referencias de distintos inventarios del siglo XVI sabemos que, además de la custodia (60 marcos) con sus andas de madera tallada y dorada en forma de tabernáculo para la festividad del Santísimo Sacramento, regalaron una cruz procesional “rica de imaginería dorada y esmaltada” que pesó veintisiete marcos, un cáliz con sus armas esmaltadas y una naveta. En el inventario redactado en 1517, segundo de los conservados, se mencionan también la espada “del Serenísimo Don Fernando...para la procesión que se hace de la toma de Granada, la mançana e cruz e puño de oro y una contera pequeña de oro esmaltada y la vayna de terciopelo”⁸ y una corona “pequeña de plata dorada para el día de la toma de Granada, con dieciséis florones altos y bajos que pesó toda dos marcos y seis onças”⁹ (628 gr). De esta última, que permaneció en la Catedral hasta fines del siglo XVIII en que pasó a la Capilla Real, sorprende que no se cite su pertenencia a la reina, que sólo comienza a anotarse a partir del inventario realizado en 1580 (con agregaciones hasta 1592), mientras que sí se alude al rey en el caso de la espada. Esta circunstancia, junto con la sobriedad de su hechura, ajena a la riqueza material con que se describe la propia de doña Isabel¹⁰, parecen corroborar las dudas que mantienen algunos investigadores, y que compartimos plenamente,

8 (A)rchivo de la (C)atedral de (Gr)anada. Inventario, 1517. Libro de asuntos varios, n.º. 14, 1.º, f. 8v.

9 *Ibidem*.

10 Era de oro esmaltado, adornada con florones, follajes, rosas y águilas enriquecidos con numerosas piedras preciosas y perlas.

acerca de la autenticidad de la misma como corona de uso personal de la reina¹¹. En nuestra opinión, la corona pudo hacerse *ex profeso* para evocar, junto a la espada de don Fernando y otros emblemas de la monarquía, como los guiones y el pendón real, símbolos de las hazañas bélico-heroicas de la conquista de Granada, la figura de Isabel y preservar su memoria y la de la dinastía en el ceremonial conmemorativo anual de la Toma de la ciudad, lo que pudo ocurrir entre 1511, fecha del inventario más antiguo que se conserva y donde aún no se la cita, y 1517 en que ya era exhibida en la celebración¹², creándose años después la falsa creencia de que realmente perteneció a doña Isabel.

Seguir desde estas primeras relaciones de piezas el ritmo de crecimiento, y también de pérdidas, de su ajuar de plata es relativamente fácil gracias a los distintos inventarios que se conservan en el archivo de la Catedral. En el primero, redactado en 1511¹³ y que hemos citado en líneas precedentes, figuran un total de treinta y siete piezas que, salvo las donadas por los reyes y una cruz procesional “grande rica” con peso de 50 marcos que debió costear el cabildo, venían a cubrir la necesidades básicas del culto catedralicio. En los siguientes, fechados en 1517¹⁴ y 1527¹⁵ (con agregaciones hasta 1536), el número de utensilios litúrgicos llega al medio centenar. Desaparecen de éstos algunas piezas antiguas, que con toda seguridad serían fundidas para labrar otras nuevas, se reseñan las primeras donaciones, entre ellas el cáliz donado por el arzobispo Antonio de Rojas (1507-1524), que todavía se conserva, y alguna adquisición por parte del cabildo, como un “portapaz rico de plata de maçonería” que se compró en la almoneda de los bienes del obispo de Jaén Alonso Suárez de la Fuente del Sauce (1500-1522). También de este período se conocen los nombres de algunos plateros de fábrica: Marcos Baena, Diego de Valladolid, que en 1535 reparó y doró la custodia del Corpus, y su sustituto en el empleo Alonso de Valladolid¹⁶.

En los años siguientes y hasta fines de la centuria (inventario de 1580 con agregaciones hasta 1596)¹⁷ la platería de la Catedral experimenta el incremento más

11 J. M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. XXVI. L. ARBETETA MIRA, “La joyería española de los siglos XVI al XX”, *Summa Artis*. Historia General del Arte, vol. XLV, Artes Decorativas I, Madrid, 2000, p. 190.

12 Lo mismo pudo ocurrir con el cetro, del que así mismo se duda de su autenticidad. También uno de los dos pendones que figura en la Capilla Real se hizo después de la conquista de Granada, posiblemente antes de 1515 para mostrarlo, junto a los demás emblemas del poder real, en la celebración de la Toma. Ver R. LÓPEZ GUZMAN y M. ORTEGA GÁMEZ «Las colecciones de la Capilla Real en los inventarios carolinos: Precisiones históricas». En *Jesucristo y el Emperador Cristiano*. Córdoba: 2000, pp. 498 y 508, nota 5.

13 ACGr. Inventario de 1511. Libro de asuntos varios, n.º. 43, ff.1-4.

14 *Ibidem*. Inventario, 1517...ff. 4-8v.

15 *Ibid*. Inventario, 1527-1536. Libro de asuntos varios, n.º. 14, ff. 1-6.

16 M. GÓMEZ MORENO, “La orfebrería granadina durante el siglo XVI”. *Historia y Arte* (Madrid), 6 (1895), p. 108.

17 ACGr. Inventario, 1580-1596. Libro de asuntos varios, n.º. 44, ff. 22-34 v.

importante de su historia (52,6%). Ello coincide, como sucedió en otras Catedrales de España, con la renovación litúrgica contrarreformista y las exigencias de un culto cada vez más diversificado y complejo que requería de un amplio repertorio de objetos específicos labrados en plata¹⁸, pero también con la mayor afluencia de metales preciosos desde América, lo que favoreció las donaciones y el gasto suntuario. El conjunto asciende ahora a ciento doce piezas de plata, pero contabilizando los juegos como una sola. Entre las desaparecidas hay que lamentar una cruz de “gajos” (o de troncos), tipo frecuente a fines del siglo XV y que se fundiría por pasada de moda, y una “cruz rica nueva” con algo más de 47 marcos, presentes ambas en la relación de 1517. Las nuevas fueron setenta y tres que, salvo siete procedentes de distintas donaciones y de los espolios de los arzobispos Pedro Guerrero (1542-1576; una pareja de paces) y Juan Méndez de Salvatierra (1576-1588; un cáliz, una fuente y dos candeleros), debieron ser encargos de la obra y fábrica de la Catedral y formar parte de un plan de renovación del ajuar del templo, que incluyó aderezos y nuevas hechuras, por parte de los plateros de “la Santa Iglesia de Granada”.

La empresa más importante del período y la responsable de que se *consumieran* o *deshicieran* algunas antiguas para juntar la plata necesaria para su hechura, fue la reforma de la custodia del Corpus (1565), de la que se decidió conservar sólo, debido al estado de conservación del resto de la obra, el templete hexagonal con chapitel de mazonería y sustituir el astil con su nudo y basamento originales por una singular solución, llevada a efecto por el platero de fábrica Francisco Téllez, compuesta por un pedestal hexagonal con cúpula adornada con los escudos de los Reyes Católicos entre roleos de cardina gótica con la intención probablemente de establecer una relación de continuidad entre la obra nueva, renaciente, y la gótica original; sobre aquélla se alza un jarrón, que Téllez repetirá años después en la custodia de la Encarnación de Loja (1581-1584), con seis volutas en ese en las que apoya la base hexagonal del templete. Una versión barroca de esta singular estructura ideada por Téllez hará siglos después otro artífice granadino, el platero Salvador Argüeta, para su custodia de asiento de la Colegiata de Antequera (1710), de cuyo precedente difiere sólo en el empleo de estípites —de actualidad entonces en la retabística granadina— en la arquitectura en que va el Santísimo Sacramento. A Téllez se le atribuye además una arqueta de planta rectangular adornada con parejas de *putti* en su caras, que algunos estudiosos relacionan con los que figuran

18 J.M. CRUZ VALDOVINOS, “La función de las artes suntuarias en las Catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción”. En: *Las catedrales españolas en la Edad Moderna Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001, pp. 149-168 y J. RIVAS CARMONA, “El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias”. En *Estudios de Platería*. San Eloy 2003. Murcia, 2003, pp. 515 a 536.



LÁMINA 1. *Arqueta. Anónima, hacia 1570 (Museo de la Catedral).*

en las caras del basamento de la custodia¹⁹, cuando ni en su aspecto físico ni en el tratamiento plástico coinciden.

La siguiente relación de piezas que se conserva está fechada en 1695 (con agregaciones hasta 1700)²⁰. Sin contar las joyas de Nuestra Señora de la Antigua y las de Nuestra Señora de la Guía, integradas principalmente por rosarios, sortijas y cadenas, el conjunto de vasos sagrados y demás objetos de plata del ajuar asciende ahora a ciento ochenta y seis, lo que supone un incremento del 39,7%. Desaparecen de este inventario la gran cruz donada por la reina Isabel y un portapaz “rico”, centrándose las donaciones de los prelados y los encargos de la fábrica en dotar suntuosamente la capilla mayor. Entre las primeras hay que destacar el magnífico juego de seis candeleros y cruz de altar enviados desde Roma por el cardenal arzobispo genovés Agostino Spinola (1626-1630) antes de abandonar en 1634 la capital italiana, donde residió desde 1630 en misión diplomática del rey Felipe IV,

19 A. GALLEGO BURÍN, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada, 1982, p. 267 y R. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Metalistería en el Tesoro de la Catedral de Granada* (inédito), p. 18. El trabajo fue defendido como memoria de licenciatura el 28 de junio de 1965 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, bajo la dirección del Dr. D. José Manuel Pita Andrade. Agradezco a la Dra. Rosario Camacho que me haya permitido consultar el texto y utilizar la documentación que aporta en su estudio.

20 ACGr. Inventario, 1695-1700. Libro de asuntos varios, nº. 142ª, ff. 8-37.



LÁMINA 2. Cruz y candeleros. Roma, hacia 1633.

para tomar posesión del arzobispado de Santiago de Compostela²¹. Las piezas, de inconfundible traza romana tanto en su diseño como en el tratamiento escultórico de su adorno, fueron objeto de una importante intervención en 1772 por parte del platero de Granada Diego García, que hubo de sustituir los pies de todos los ejemplares por otros nuevos —“iguales en los ajustes, cortes y perfiles, aire y primor de figuras a los originales”²²— al encontrarse muy deteriorados, lo que

21 Don Manuel Gómez Moreno los consideró obras del siglo XVIII y donación del cardenal Belluga (Motril, 1662-†Roma, 1743), información que recoge A. Gallego Burín. M. GÓMEZ MORENO, *Guía de Granada*. Granada, 1892. Edición facsímil. Granada, 1982, p. 277 y A. GALLEGO BURÍN, ob. cit., p. 267. Confirma la donación por parte del cardenal Spinola, una carta remitida desde Roma al cabildo en la que le comunica el envío de los seis candeleros. Vid. LÓPEZ RODRÍGUEZ, Miguel A. *Los arzobispos de Granada. Retratos y semblanzas*. Granada, 1993, p. 135.

22 (A)rchivo (H)istórico del (A)rzobispado de (Gr)anada, caja 34, legajo B, ff. 215-216v.

explica ciertas diferencias entre ellos y la presencia de la marca personal del artífice granadino en esta parte de las obras.

También el arzobispo Fernando de Valdés y Llanos (1633-1639) contribuyó a engalanar el altar mayor, regalando dos blandones que sólo se usaban en los “días grandes” (desaparecidos después de 1806). Pero fueron las empresas artísticas de Martín de Ascargorta (1693-1719), que no se redujeron sólo al ámbito de la platería, las más decisivas para la ornamentación interior de la Catedral. Protector de artistas como Francisco Hurtado Izquierdo y José Risueño, a iniciativa suya se hicieron el retablo de Santiago y los púlpitos, además de otras intervenciones decorativas. Para el altar mayor donó un frontal de plata, un viso de sagrario, cuatro jarras grandes “para los quatro extremos del altar...” y doce chapas de plata “con jeroglíficos” que se colocaron en las puertas del tabernáculo que había entonces en la capilla mayor. Pero la liberalidad de este prelado con su iglesia no se redujo exclusivamente a estas pocas obras de plata, sino que sus donaciones fueron continuas mientras gobernó la diócesis. Además, antes de morir dispuso que todas las alhajas de su oratorio pasaran a la Catedral luego que falleciera²³, como efectivamente ocurrió. Así, entre las entregadas en vida y las procedentes de su espolio —algunas de su vajilla personal, como jarros, fuentes y bandejas—, el número de piezas ascendió a treinta y cuatro, de las que por desgracia sólo se conservan dos cálices, uno con esmaltes de porcelana y otro con dibujos punteados de aves en el nudo, y una cazoleta en forma de bernegal “de plata sobredorado con su pie ondulado y una punta en medio y las asas vueltas hacia fuera”, pero de inusitadas dimensiones comparadas con las que tienen los de uso doméstico, y que debió encargar ex profeso para el bálsamo del santo Crisma.

También la actividad de la fábrica fue importante en estos años. Además de la cruz “grande llamada de Santa Fe” (65 marcos), conservada en el Museo de la Catedral y que Gómez Moreno confundió con la realizada por Francisco Téllez en 1564²⁴ a pesar de que su estructura y ornato corresponden plenamente al primer barroco, se emprendieron otras obras de interés. Las de más fama son las dos lámparas que Alonso Cano dibujó en 1653 para colgar delante del altar mayor y su sagrario y que el cabildo incluyó dentro del ambicioso plan de ornamentación interior encomendado al artista tras su regreso a Granada en 1652: pinturas con la serie iconográfica de la Virgen (1652-1664), facistol (1656) y distintas esculturas. De la hechura de las lámparas, adornadas con potentes y vigorosas cartelas (con 529 marcos entre ambas, esto es, 61 kilogramos cada una), se encargó el platero de la Catedral Diego Cervantes Pacheco, que las entregaría acabadas entre enero y

23 M. LÓPEZ RODRÍGUEZ, ob.cit., p. 191.

24 Confusión que repitieron luego otros investigadores. M. GÓMEZ MORENO, *Guía...* ob.cit., p. 277. A. GALLEGO BURÍN, ob.cit., p. 267. R. CAMACHO MARTÍNEZ, ob. cit., p. 6. M. CAPEL MARGARITO, *Orfebrería religiosa de Granada*. Granada, 1986. v. II, p. 32.



LÁMINA 3. Lámpara. Alonso Cano (dibujo) y Diego Cervantes Pacheco (hechura). 1654.



LÁMINA 4. Arca eucarística. ¿Alonso Cano (dibujo)? y Diego Cervantes Pacheco (hechura, 1677-78).

agosto de 1654²⁵ Pero la actividad de Cano como diseñador de piezas de plata no se redujo exclusivamente a estas dos lámparas idénticas²⁶. Sabemos que en 1666 dio

25 M. GÓMEZ MORENO, *Guía...*ob.cit., p. 266. M. MARTÍNEZ CHUMILLAS, *Alonso Cano: estudio monográfico de la obra del insigne Racionero que lo fue de la Catedral de Granada*. Madrid, 1949, p. 402. R. CAMACHO MARTÍNEZ, *Metalisteria...*ob.cit., p. 31-36. H. E. WETHEY, *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, 1983, p. 33. J. M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería". En *Artes Decorativas II*. Col. Summa Artis, vol. XLV. Madrid, 1999, p. 610. P. BERTOS HERRERA, "Lámparas". En: *Alonso Cano. Arte e iconografía*. Cat. Exp. Granada, 2002, p. 340 y "Las lámparas del Altar Mayor. Diseño de Alonso Cano". En *Alonso Cano y la Catedral de Granada*. Granada, 2002, pp. 155-136.

26 En las actas capitulares (23 de agosto de 1675) se lee además que el mayordomo de las Hermandad de Nuestra Señora de la Antigua "ofrecía hacer por su devoción un trono o peana de ébano y bronces donde se coloque la Imagen de Nuestra Sra. de la Antigua y es dibujo del Sr. Racionero Cano que esta obra costará ochocientos ducados que la ejecutará si el Cabildo da licencia...". Pocos días después (6 de septiembre) el cabildo acuerda que "en vista del dibujo de la peana..... se admite". ACGr, libro 17, fols. 321v y 324 v.



LÁMINA 5. *Corona de Nuestra Señora de la Antigua. Diego Cervantes Pacheco. 1654.*

la traza de una custodia para la Catedral de Almería²⁷, y cuya debe ser también la del arca eucarística de la granadina por sus evidencias formales y decorativas de tipo canesco: ángeles niños de la base, que en una posición de fingida inestabilidad, sostienen sobre sus espaldas la estructura prismática de la urna; cajeados de los frentes; angelitos desnudos de la cornisa, que se han relacionado con los que Cano modeló para el facistol²⁸, y cartelas sobrepuestas de hojas envolutadas. De ser suyo el dibujo del arca como parece²⁹, se labraría después de su muerte, pues hay constancia en las actas capitulares de su ejecución entre 1677 y 1678, cuando aún ocupaba el empleo de platero de la Catedral Diego Cervantes Pacheco³⁰, que lo

27 M. del M. NICOLAS MARTÍNEZ y M. del R. TORRES FERNÁNDEZ, “La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos”. *Estudios de Platería. San Eloy* 2002. Murcia, 2002, p. 288.

28 V. QUIROGA GARCÍA Y D. GARCÍA CUETO, “Los ángeles de Cano para el facistol de la Catedral de Granada”. *Alonso Cano y su época*. Granada, 2002, p. 702.

29 De la misma opinión es el profesor J. RIVAS CARMONA, “La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcos de plata”. En *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Ed. Germán Ramallo Asensio. Murcia, 2003, p. 523.

30 Gómez Moreno atribuyó el arca a Juan Serrano Salvaje, opinión que han repetido luego otros investigadores. M. GÓMEZ MORENO, *Guía...* ob. cit., p. 277. A. GALLEGO BURÍN, ob. cit., p. 267. R. CAMACHO MARTÍNEZ, ob. cit., p. 68. M. CAPEL MARGARITO, ob. cit., Granada, 1986. v. I, p. 190.

ejerció al menos desde 1650 hasta su muerte en 1679. De este artífice son las coronas de Ntra. Sra. de la Antigua —magnífica, aunque algo tradicional en su estructura y adornos— y del Niño (1654)³¹ y de otras varias desaparecidas, como las seis lámparas que en 1652 se hicieron para la capilla de Nra. Sra. de la Guía.

Tras la muerte de Cervantes es nombrado platero de la Catedral Juan Serrano Salvaje a quien, “por haberse despedido”, sustituye en 1699 Andrés Jacinto Guerrero. De la actividad de Serrano durante estos veinte años pocas noticias quedan en las actas capitulares, salvo la realización de una custodia pequeña (1684) “para llevar el Santísimo Sacramento el día del Corpus y su octava en las manos según el decreto de la Sacra Congregación que se celebró el presente año...”, una lámpara en forma de araña para la capilla de Ntra. Sra. de la Guía (1696) y “el aderezo que necesita la custodia grande... del Corpus”³² (1696), que, además de las reparaciones, debió incluir, aunque no se cite expresamente, la hechura del basamento troncopiramidal ochavado sobre el que se alzan la estructura ideada por Téllez y el templete gótico de la custodia donada por la reina Isabel.

De otras piezas de este inventario de fines del siglo XVII merecen destacarse, por su empleo sólo en la liturgia catedralicia y conservarse todavía, las treinta y tres monedas de plata que dignidades, racioneros y canónigos ofrecían de manera simbólica en las misas capitulares después del Credo. Así mismo se anotan un total de veintisiete lámparas y dos arañas, distribuidas, aparte de las dos situadas en la capilla mayor ante el Santísimo, por las restantes capillas, sacristía y otras dependencias de la Catedral.

Del siglo XVIII subsisten tres inventarios realizados en 1715 (con agregaciones en 1730 y 1734)³³, 1752 y 1775³⁴. El primero registra un total de doscientas treinta y dos piezas (recordemos que los juegos se contabilizan como una sola) y el tercero doscientas cuarenta y tres que, comparadas con las ciento ochenta y seis que figuran en el inventario de 1695, suponen un incremento a lo largo de estos años del 21,6%. Algunas piezas nuevas corresponden a las últimas donaciones del arzobispo Martín de Ascargorta y a las ingresadas de su espolio. También los prelados que le sucedieron al frente de la diócesis —Francisco de Perea (1720-1723), Felipe de los Tueros (1724-1751) y Pedro Antonio de Barroeta (1757-1775)— dejaron constancia de su generosidad, pero sus donaciones no pasaron de ser discretas en cuanto al número de obras.

También la fábrica se mostró muy activa en estos años, pues son varias los ejemplares que se funden para labrar o adquirir otras nuevas. En cualquier caso, no

31 ACGr. Actas Capitulares, libro 15, f. 436 (cabildo del 1 de septiembre de 1654): “Los Sres. Abad y Pedro Canales dijeron como habían ajustado las coronas de Ntra. Sra. de la Antigua y su Santísimo Hijo con Cervantes así de oro, piedras, hechura y plata y que por todo montó cuatro mil reales...”.

32 ACGr. Actas Capitulares, libro 20, f. 127v.

33 *Ibidem*. Inventario, 1715-1734: Libro de asuntos varios n.º. 14, 3º, ff. 75-130 y 142.

34 *Ibid.* Inventario, 1773, n.º. 89.

existió, en lo que se refiere a la platería, ningún proyecto capitular para renovar con piezas modernas el ajuar existente, como se hizo a lo largo de esta centuria en otras catedrales andaluzas, a lo sumo sólo de mantenimiento y de realización de las piezas más necesarias de uso ordinario. De hecho, cuando el cabildo decide labrar ocho blandones para la capilla mayor y “conferido el costo que se podrá gastar en su ejecución”, acuerda que se hagan de bronce, que llevó a efecto el maestro latonero Manuel Cano en 1703.

La única obra de cierta envergadura que se emprende en el siglo XVIII son las andas para portar en procesión la custodia del Corpus (templete del viril de 1501, cuerpo intermedio de Téllez y basamento de Serrano Salvaje), que algunos investigadores han atribuido a un desconocido miembro de la familia Campos³⁵ (sus marcas deben corresponder a una reforma de fines de siglo), cuando en realidad su diseño y ornamentación son propios del barroco pleno; además, al anotarse por primera vez en el inventario de 1715-1734³⁶, deben ser obra de uno de los tres plateros de la Catedral que se suceden en el oficio durante la primera mitad de la centuria: Andrés Jacinto Guerrero que sustituyó a Serrano Salvaje en 1699, José de Talavera que figura como tal en 1727, o Andrés Romero que lo era en 1730.

La renovación de los pies de los candeleros romanos que el arzobispo Agostino Spinola envió desde Roma antes de 1634 y que en 1772 “necesitaban de bastante composición”, dio lugar a distintos memoriales enviados al cabildo que nos informan, además del conflicto surgido con motivo del arreglo de estas piezas, de la situación del empleo de platero de fábrica en estos años. Con respecto al primer asunto, el responsable del conflicto fue el platero Fabián González de Almazán, que se comprometió a sustituir el pie de uno de los candeleros por otro nuevo y demostrar a los capitulares su pericia en el arte. Finalizado el trabajo, que en opinión del artífice superaba el del original —“con mucho más ayre y perfección”—, se comprobó “que todo su hueco estaba lleno de pez... y que la pez por dentro y el bruñido por fuera cubrían una infinidad de soldaduras y hendiduras que manifestaban que con las piezas antiguas había remendado y no renovado dicho pie...”³⁷. Ante el engaño del platero y el convencimiento de algún miembro del cabildo de que “solo podría executar esta obra el Gran Platero de la Santa Iglesia de Toledo”, a él se le encomendó su hechura, “pero no habiendo venido con la perfección que se esperaba y requiere la primorosa obra de estas alajas... se suspendió algún tiempo la determinación por no saber que resolver...”. Algunos meses después, otro artífice de Granada, Diego García, solicitaba “que se le diese

35 M. del P. BERTOS HERRERA, *La custodia del Corpus Christi de Granada (siglo XVI al XX)*. Granada, 1992, p. 27.

36 “Unas andas de plata blanca que el vanco se compone de dos piezas todo chapado de plata con sus cantoneras en las quatro esquinas y en medio las quatro partes con quatro varales que se componen de dos cañones cada uno y una bola con su remate a el cabo de cada varal y una peana sobre el vanco ochavada toda chapada de plata con sus cantoneras...”. Inventario de 1715-34, fol. 96 vº.

37 ACGr. Actas Capitulares, libro 32, f. 360 y 360v.

uno de los pies para hacer la prueba a su costa de si podía hacer una plancha, o cara de una sola pieza, y del mismo ayre, como la de los antiguos”, a lo que accedió el cabildo³⁸. Enterado Fabián González, pidió que también a él se le dejara presentar una plancha. Mandadas reconocer una y otra por peritos, resultó elegida la de García, que además propuso ejecutar cada pie por un precio mucho más ventajoso para la fábrica (2.400 rs.) que el de Fabián González, que pedía 3.600 rs. por la hechura de cada pieza. Resuelto el asunto, el 19 de noviembre de 1774 se formalizaba el contrato con Diego García, que se obligaba a realizar los siete pies “triangulos de candeleros... con el [mismo] primor en las garras, mascarones, figuras y cornisas de los que se le entregan...”³⁹.

El memorial de Fabián González⁴⁰ recriminándole al cabildo que se hubiera elegido a otro platero cuando él, argumenta en su escrito, había “servido muchos años haze, de maestro en las obras de platería desta Santa Iglesia, según que también lo practicó su padre en el discurso de más de zinquenta años”, y pidiéndole que se le entregara alguna ayuda por los más de 10. 000 rs. que, según el, había invertido en las pruebas que había presentado al cabildo, dio lugar a otro memorial del Tesorero, comisionado para la obra, que resulta de gran interés por las noticias que aporta acerca del empleo de platero de fábrica⁴¹. En él informa, en contra de las pretensiones de Fabián González, que “esta Santa Iglesia no tiene Maestros titulares (por lo inconvenientes que en ellos ha acreditado la experiencia), ni para las obras de Platería, ni para obras alguna de las que ocurran, sino que se encargan por los diferentes Sres. Comisionados en ellas a los más peritos y de su confianza...[y] que assí esta obra, como otras menores que anteriormente se han ofrecido, ha sido preciso, por buscar la mejor calidad en materia y arte, valerse de otros...”, agregando a continuación que lo solicitado por el platero no ha lugar «si como supone equivocadamente, huvieran de encargársele por necesidad y a título de maestro de la Iglesia, que no tiene, todas las que ocurrieren». Efectivamente, en las ocasiones siguientes en que se anota el nombre de algún platero nunca se acompaña de la fórmula «maestro platero de esta Santa Iglesia», lo que viene a ratificar el compromiso del cabildo de elegir en cada momento a aquellos artífices que considerase más idóneos. Aunque también es verdad que Diego García siguió vinculado a la fábrica durante muchos años, pues se le cita ininterrumpidamente hasta 1806.

El último inventario, redactado en 1806⁴², recoge un total de doscientas ochenta y seis piezas, cantidad que supone un incremento del 15,6% con respecto a la de 1773. Entre los ejemplares recibidos en este intervalo de tiempo hay que destacar

38 *Ibidem*.

39 AHAGr. caja 34, legajo B, ff. 215-216v.

40 ACGr. Actas Capitulares, libro 32, f. 401.

41 *Ibidem*, ff. 360 y 360v.

42 *Ibid.* Inventario, 1806. Libro de asuntos varios nº. 46, ff. 1-37 y 74-80.

las donadas por el controvertido arzobispo Manuel Moscoso y Peralta. Nacido en Arequipa (Perú) en el seno de una familia ilustre poseedora de un riquísimo patrimonio, fue obispo titular de Córdoba (Tucumán) y de Cuzco antes de ser nombrado arzobispo de Granada en 1789, donde murió en 1811. Sus dádivas, sin ser tan cuantiosas como las de Martín de Ascargorta, fueron especialmente ricas. Así, en 1790 dio un “cáliz precioso de oro con patena de lo mismo y en su sobrecopa una guarnición con treinta y quatro rubíes y... sobre la columna de filigrana un Corderito sobre el Libro de los siete Sellos...” y en 1804 la suntuosa custodia labrada por el citado platero Diego García. Desaparecida durante la francesada, de ella sólo nos quedan descripciones que ponen de relieve su extraordinaria riqueza: su altura era de “algo más de vara y media, el pie de plata sobredorada y el globo de oro, guarnecida toda de arriba a bajo de piedras preciosas”. En su testamento dispuso además que todas las “alhajas y piezas de plata de que se compone nuestro pontificado, como son pectorales, esposas [anillos], fuentes, aguamaniles, salvillas, mitras, báculos y demás ornamentos, como también todas las albas, roquetes, cálices, cuatro blandones, dos atriles, tres piezas de sacras, evangelio y lavabo, se apliquen a nuestra santa iglesia catedral de esta ciudad de Granada, a quien las dejamos por vía de legado”⁴³. De las citadas sólo se conservan los dos atriles, que realizó el granadino Francisco de Sarabia (†1786) y se adornan con elegantes y delicados dibujos de ramos en torno al escudo de armas del arzobispo, y cuatro fuentes grandes y un aguamanil marcados en Lima —aunque por ciertos detalles decorativos probablemente se hicieran en Arequipa— y pertenecientes sin duda a su vajilla personal por la presencia de temas profanos en el jarro.

Entre las mandadas fundir por su mal estado de conservación hay que lamentar un arca eucarística, obra destacada del ajuar a juzgar por la descripción que se hace de ella. Constaba de “dos cuerpos con quatro jarras de azucenas por remate...con cinco figuras de cuerpo entero... que representan los quatro Doctores y la otra que está por coronación representa a la Fee y en el medio centro de ella está otra arca menor de plata sobredorada que... sirve en el Altar Mayor en la Octava del Corpus... cuya alaxa costeó y donó a esta Yglesia el Sr. Arcediano de ella D. Rodrigo de Roxas...”.

Sólo un inventario más queda por citar, realizado en 1938⁴⁴, pero al figurar en él únicamente los “objetos de valor intrínseco artístico o histórico” de la Catedral impide que podamos conocer con exactitud el número de piezas de plata que consiguió sobrevivir al siglo XIX. La relación incluye pinturas, esculturas, tapices, ornamentos sagrados, mobiliario litúrgico y platería. En este último apartado se reseñan únicamente treinta piezas que se corresponden con las de mayor valor

43 M. LÓPEZ RODRÍGUEZ, ob. cit., p. 231.

44 ACGr. “Inventario de objetos de valor intrínseco artístico o histórico de la S.I. Metropolitana de Granada, 1938”. Leg. 545/3 s.p.

artístico y entre ellas algunas modernas incorporadas después de la ocupación de la ciudad por el ejército francés y durante el siglo XX, como los dos juegos de altar regalados por la reina Isabel II en 1862 y el arzobispo Bienvenido Monzón (1866-1885), obras ambas realizadas en París por los orfebres Joseph-Philippe Adolphe Dejean y Demarquet Frères respectivamente; la custodia de oro, plata y brillantes donada por el matrimonio Pérez Herrasti en 1923 y el soberbio tabernáculo de plata con basamento de mármol serpentina —el mismo del facistol de Alonso Cano— que preside en la actualidad la capilla mayor, hecho en los talleres de J. Navas Parejo entre 1922 y 1924 a expensas del prócer granadino Julio Quesada Cañaveral, duque de San Pedro de Galatino y conde de Benalúa.

LAS PÉRDIDAS

Diversos motivos (fundiciones, préstamos de piezas a otras iglesias, pago al platero de fábrica con *plata vieja*, obsequios del cabildo, ventas, hurtos sacrílegos...) condujeron durante la Edad Moderna a la reducción del tesoro de la Catedral, pero ni todas las citadas juntas alcanzaron las adversas consecuencias que tuvieron las incautaciones “por vía de donativo” ordenadas por los reyes de España en 1795 y 1809, y la forzosa del gobierno francés de 1810 para sufragar los gastos de las campañas militares.

La primera petición de piezas a las iglesias se hizo con motivo de la guerra contra la Convención de Francia. En Granada, la noticia de la entrega se conoció a través de un oficio del corregidor de la ciudad (5 de mayo), en el se que instaba al cabildo a enviar las alhajas de plata de la Catedral que se considerasen menos necesarias para el culto “a la Casa de la Moneda más inmediata para que se redujesen a dinero efectivo”⁴⁵. Unos días después, recibía el cabildo la orden del arzobispo de Toledo, enviada a todos los prelados de España, para que sin dilación se hiciera la entrega al intendente de la capital y que las “alhajas de pedrería se redimiesen a dinero efectivo”. A diferencia, por ejemplo, de la respuesta que dio el cabildo malagueño, que se opuso a desprenderse de pieza alguna⁴⁶, el granadino

45 *Ibidem*, Actas Capitulares, libro 34, f. 256.

46 En su respuesta al arzobispo de Toledo, el cabildo malagueño le manifestó “la escasez de alajas de oro y plata aún de las precisas para el culto que tenía esta Santa Iglesia y la conmoción que tenía causaría en el Pueblo el entender se pedían para los gastos de la guerra, con la particular circunstancia de ser esta ciudad muy concurrida de herejes con motivo del comercio...” y que, por ello, “no se conformaba en remitir alajas algunas”. Según los comisionados del cabildo para este asunto, también el obispo (M. Ferrer y Figueredo) “había determinado escribir diciendo que esta Santa Iglesia no tenía alajas algunas sin uso, ni aún de las precisas por la pobreza de sus fábricas y que aunque tenía una palangana, una fuente, un báculo, una palmatoria, un puntero y quatro maceticas de plata, dos cadenas de oro, tres mitras y cinco pectorales con piedras de los pontificales de los Sres. Obispos, estas alajas las tenía el Cabildo destinadas para hacer una custodia más decente....”. Al final, ante la insistencia del arzobispo, se enviaron todas las citadas. (A)rchivo (C)atedral de (M)álaga. Actas Capitulares. Leg. 1054, pieza nº1, ff. 166-167 vº-188 vº y 204.

dispuso a los pocos días de la relación de piezas y joyas que había decidido enviar, informando el Tesorero el 16 de junio “de haverse ya berificado la entrega”. La plata elegida para su amonedamiento ascendió a 1.505 onzas (algo más de 42 kilogramos) a la que hubo de sumar 4.040 reales en efectivo de la venta de varias alhajas de pedrería, entre ellas “dos pectorales y dos anillos, únicos que quedaban de piedras finas que tenía reservado [el Tesorero] para el culto y ornato de Ntra. Sra. de la Guía”⁴⁷. Por el inventario de 1806 sabemos que una de las piezas entregada fue un “lebrillo grande... que sirve para el Lavatorio del Jueves Santo”⁴⁸.

La siguiente entrega “voluntaria” de alhajas se produjo en 1809. En esta ocasión fue una Real Instrucción de la Junta Central de 8 de abril, comunicada también por el arzobispo de Toledo, la que solicitaba al cabildo metropolitano, en nombre del rey Fernando VII, la remisión a Sevilla de toda la plata sobrante de la iglesia con el fin “justo y religioso de evitar disminuir el saqueo de ellas y las atrocidades sacrílegas que se cometen con este motivo por las tropas francesas” así como para aplicar su valor “a los gastos ingentes del Estado”⁴⁹. Leídas la Orden e Instrucciones que la acompañaban en sesión capitular de 21 de abril, se procedió días después a aprobar la relación de alhajas, acordándose que un platero pasara antes a reconocerlas para determinar el peso y la calidad de cada una⁵⁰. Así se hizo y en cabildo de 12 de mayo el Tesorero informa que la tasación arrojaba un total de 11.898 onzas y 13 adarmes (algo más de 333 kilogramos) que, “según los precios señalados, valen doscientos veinte y quatro mil trescientos veinte rs. y quatro maravedís”⁵¹. La Junta Superior de Gobierno de Granada pretendió que este dinero se aplicase a los gastos de los talleres que trabajaban para el surtido de los ejércitos, pero una carta del secretario de Hacienda instando al cabildo a remitir las alhajas a la Casa de la Moneda sin dilación, provocó que se decidiera enviarlas con “la forma y figura que oy tienen sin derretirla para hacer varras, rebajando lo que sea necesario para cubrir los gastos de su conducción a Sevilla y el valor de las lámparas de oja de lata que deben substituirse en lugar de las de plata y no fanales”⁵².

47 ACGR. Actas Capitulares, libro 34, f. 261v.

48 Queda otro, de plata lisa, con las marcas de P/MARTZ (Pedro Martínez), la granadilla y CAM/POS (del marcador Juan de Campos), que debió realizarse entre 1786, año en que fue nombrado el marcador, y 1806 del inventario en que se cita.

49 ACGr. Actas Capitulares, libro 38, f. 25

50 Tampoco en esta ocasión envió el cabildo catedralicio de Málaga ninguna pieza de plata, optando por el dinero en efectivo, a pesar de que una de las veces en que la Junta Superior de Gobierno le pide que “la auxilie... con la cantidad que pueda”, el cabildo responde que “la disposición en que se halla de practicar hasta el último esfuerzo, y aún dar la plata de la Iglesia que no sea absolutamente necesaria para el culto”. Pero en todas las ocasiones se acuerda librar determinadas cantidades de dinero. ACM. Actas Capitulares, leg. 1058, pieza 1, f. 56v.

51 ACGr. Actas Capitulares, libro 38, ff. 32-33.

52 *Ibidem*, f. 68v.

La ocupación pacífica de Granada por las tropas francesas el 28 de enero de 1810 de nuevo obligó al cabildo a desprenderse “voluntariamente” de distintas piezas de plata para afrontar el pago del empréstito de quinientos mil reales que le había correspondido a la granadina por el cupo de los cien millones exigidos por el gobierno francés al Clero de España y que le supuso la pérdida de la riquísima custodia de oro y plata donada por el arzobispo Moscoso.

El desarrollo de los acontecimientos lo conocemos bien gracias a un informe verbal del deán, recogido en las actas capitulares, al resto de los miembros del cabildo (sesión del 26 de julio)⁵³, en el que les traslada la conversación mantenida el día anterior con el comisario regio, don Luis Marcelino Pereyra, encargado del cobro de la citada cantidad. Éste le había comunicado la orden del propio general Sebastiani para que el cabildo catedralicio realizara la entrega del dinero sin demora alguna “de suerte que ni a dicho Exmo. Sr. [el comisario regio] ni a éste [el deán] pasasen sus funestas consecuencias que de lo contrario se temía”. A pesar de la insinuación del comisario, el deán no pudo más que manifestarle “la imposibilidad en que el cabildo se hallava de poderlo verificar”, recordándole entonces aquél “de hallarse autorizado por el Rey para enagenar qualesquier alaja de plata u ornamento que tubiesen las Iglesias proponiéndole nominadamente la custodia rica que donó a ésta el Exmo. Sr. actual Arzobispo”. Ante esta situación, el cabildo resolvió, debido a la cortedad de sus rentas..., [tener] entregada quasi toda la plata de su Iglesia⁵⁴ [y estar] amenazado de un apremio militar si so lo ejecuta..., valerse de la venta de la citada custodia para hacer efectiva, al menos, una parte de aquella cantidad.

Por un segundo informe del cabildo, éste del mes de agosto⁵⁵, sabemos que las alhajas de oro enajenadas fueron “un cáliz y unas piezas de una custodia todas ellas de oro exquisito y hasta un número de quarenta que pesaron 263 onzas y 14 adarmes”, mientras que las de plata procedentes de la misma custodia ascendieron a “43 piezas que pesaron 263 onzas y 14 adarmes”, además de tres ánforas que servían para los Santos Óleos y “otras diferentes piezas de plata exquisita marcadas que pesaron 2.417 onzas”. En total algo más de siete kilogramos de oro y cerca de ochenta y seis de plata que, con arreglo al valor de estos metales entonces (310 rs. la onza de oro; 22 la de plata sobredorada y 20 la de plata pura), supusieron 144.219 rs. y 8 maravedíes. Además el cabildo se vio obligado a pagar 21.513 rs. por la merma de metal en la reducción a monedas de todas ellas⁵⁶, a pesar de la

53 *Ibid.*, ff. 197-198v.

54 En otro lugar de este informe, se dice que el cabildo tenía “entregado quarenta y una @ de plata labrada y cien mil rs. en numerario”, cantidades que deben corresponder, ligeramente aumentada la primera, a las de los años de 1795 y 1809, que supuso la pérdida de 375 kilogramos de plata labrada (y no de 471 como se declara en esta sesión del cabildo).

55 ACGR. Actas Capitulares, libro 38, ff. 363v-366.

56 *Ibidem*, f. 367.

explicación razonada en su contra y de justificar sobradamente su falta de fondos con que sufragarlos.

En conclusión, que en apenas quince años, desde 1795 a 1810, la Catedral de Granada perdió algo más de 450 kilogramos de plata labrada (además de los siete de oro citados y del pago de distintas cantidades en efectivo). Tal era la situación del ajuar del templo después de los acontecimientos descritos y los escasos recursos de la fábrica que en 1818 hubieron de venderse las piedras preciosas de la custodia del arzobispo Moscoso (“que se deshizo a instancias del Gobierno Intruso”) para hacer otra nueva para las andas del Corpus y seis lámparas para distintas capillas, todo lo cual ascendió a cerca de 53.000 rs⁵⁷.

Peor suerte corrieron, por el contrario, otras catedrales andaluzas. La de Málaga, por ejemplo, cuyo cabildo se había negado en ocasiones anteriores a desprenderse de pieza alguna de su ajuar, fue saqueada, al igual que el resto de la ciudad, incluidas sus iglesias y conventos⁵⁸, como castigo a la fuerte resistencia que un grupo de ciudadanos opuso a las tropas francesas, llevándose de ella “casi un millón [en dinero efectivo], y en plata labrada... 56 arrobas o más y todas las alhajas de oro...”⁵⁹. También en la Catedral de Córdoba fueron cuantiosas las pérdidas⁶⁰. La de Sevilla, en cambio, consiguió preservar su tesoro de la codicia de los invasores pues, antes de que los franceses ocuparan la ciudad, lo trasladaron a Cádiz donde permaneció hasta que éstos abandonaron Sevilla. No obstante, durante los tres años (1810-1813) en que el ajuar se custodió en Cádiz, el gobierno utilizó “más de sesenta arrobas de plata de aquel depósito”⁶¹.

Con respecto a los conventos granadinos, el decreto de supresión de las comunidades religiosas de 18 de agosto de 1809 dejó vía libre a que algunos fueran muy pronto saqueados o se les requisaran todos sus objetos litúrgicos. Un ejemplo de los violentos desmanes cometidos por los franceses es el que sufrió el monasterio de San Jerónimo, del que robaron todo su riquísimo tesoro⁶². También la platería civil fue objeto de requisa. Para amueblar adecuadamente y con todos los lujos las viviendas de los oficiales franceses, se recurrió al mobiliario y a la plata doméstica de los particulares, como se hizo con la que tenía don Antonio M. Prieto, cuya tasación ascendió a 60.743 rs⁶³.

57 *Ibid.*, libro 44, f. 249.

58 El saqueo sólo cesó tras las insistentes súplicas de las fuerzas vivas de la ciudad y el compromiso de pagar una contribución de doce millones de reales. A Granada, en cambio, se le exigió sólo cinco millones.

59 A. LLORENTE, “Las dos grandes custodias de la Catedral malagueña”, separata de *La Ciudad de Dios*, imp. Del Real Monasterio de El Escorial, 1954, p. 18.

60 M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., p. 628.

61 J. M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., p. 591.

62 A. GALLEGO BURÍN, *Granada en la Guerra de la Independencia. Los periódicos granadinos en la Guerra de la Independencia*. Edición facsímil. Granada, 1990, p. 71-72.

63 J. GAY ARMENTEROS y C. VIÑES MILLET, *Historia de Granada. IV. La época contemporánea. Siglos XIX y XX*. Granada, 1982, p. 107.

La obra del platero sevillano José de Carmona en Fregenal de la Sierra

ANTONIO J. SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

La platería sevillana durante la segunda mitad del siglo XVIII vivirá su último momento de esplendor en su largo desarrollo histórico. Superada la etapa barroca a mediados de la centuria, y más concretamente tras el año 1754, la orfebrería sevillana entra en un nuevo periodo artístico cuya protagonista principal será la rocalla¹. La adopción de este nuevo elemento ornamental vendrá además acompañada de una reactivación de los obradores de platería. A partir de mediados de siglo, se aprecia un considerable aumento en el número de plateros, en gran parte debido a unas condiciones económicas muy favorables gracias al evidente florecimiento de las arcas de las fábricas parroquiales y también de los particulares, que propiciarán, sin lugar a dudas, este nuevo despegue artístico². Todo ello se puede comprobar observando la abundante cantidad de obras de plata labrada sevillana de esta etapa artística que se conservan en la ciudad, en su provincia y en otras colindantes, algo que, como ya afirmara la Doctora Sanz Serrano, es reflejo de un desarrollo elocuente del último de los estilos que arraigó de forma importante en Sevilla³.

1 SANZ, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, t. I, p. 297-298; *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986, p. 119.

2 CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, p. XLVII.

3 SANZ, M.J.: *La orfebrería sevillana...*, ob.cit., t. I, p. 298.

Bien es cierto que este auge de la platería sevillana no alcanzó la importancia, relevancia y hegemonía de los talleres cordobeses de esta misma época, los cuales gracias a su política de exportación y venta de su producto en gran parte del territorio nacional, y sobre todo en el sur de España, provocaron la decadencia de otras muchas platerías que no soportaron su arrolladora competencia comercial⁴. Sin embargo, si bien esta expansión cordobesa limitó la difusión de la plata sevillana más allá de sus fronteras jurisdiccionales, no condicionó la privilegiada posición del gremio hispalense en el control mercantil de gran parte del antiguo del Reino de Sevilla⁵. Por ello y a pesar de que en estos momentos aparecen en este territorio algunas obras cordobesas, en la mayoría de los templos de las actuales provincias de Huelva y Sevilla prevalece la producción hispalense⁶, al igual que sucede en tierras más lejanas como en algunas poblaciones de las provincias de Cádiz y Badajoz, donde los encargos de mayor importancia fueron demandados a los talleres de la capital andaluza⁷.

Por ello no es de extrañar que en la población pacense de Fregenal de la Sierra, que junto a Higuera la Real pertenecieron hasta el año 1836 a la antigua jurisdicción sevillana⁸, se guarde en los tesoros litúrgicos de las numerosas iglesias de su casco histórico un importante conjunto de piezas sevillanas de este periodo, que

4 El análisis de este fenómeno ha sido estudiado por numerosos investigadores. HERNÁNDEZ PERERA, J.: *Orfebrería en Canarias*, C.S.I.C., Madrid, 1955, p. 119; SANZ, M.J.: "Orfebrería cordobesa en la Catedral de Sevilla", *I Congreso de Historia de Andalucía, Andalucía Moderna, siglo XVIII*. Córdoba, 1978, t. II, pp. 275-288; SÁNCHEZ-LAFUENTE, R.: "Plata y plateros cordobeses en Málaga", en *Boletín de Arte*, 1982, n.º. 11, pp. 169-207; *El arte de la platería en Málaga 1550-1800*. Málaga, 1997, pp. 109-119; ORTIZ JUÁREZ, D.: "La platería cordobesa en el siglo XVIII", en *El Barroco en Andalucía*. Córdoba, 1984, t. II, pp. 187-296; PÉREZ GRANDE, M.: "La platería cordobesa y los corredores de comercio en el último cuarto del siglo XVIII", *Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte*. Zaragoza, 1984, pp. 273-289; VALVERDE FERNÁNDEZ, F.: *El Colegio-Congregación de Plateros Cordobeses durante la Edad Moderna*. Córdoba, 2001.

5 Según ha demostrado la doctora Sanz, al igual que los plateros cordobeses, los sevillanos también desarrollaron una importante actividad mercantil en el reino hispalense. SANZ, M.J.: *El gremio de plateros sevillanos. 1344-1867*. Sevilla, 1991, p. 112.

6 SANCHO CORBACHO, A.: *Orfebrería sevillana de los siglos XIV al XVIII*. Sevilla, 1970; SANZ, M. J.: *La orfebrería sevillana...*, ob.cit., t. I, pp. 267-330; HEREDIA MORENO, M. C.: *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, t. I, pp. 197-247; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos...*, ob.cit., pp. XLIV-XLIX; MEJÍAS, M. J.: *Orfebrería Religiosa en Carmona. Siglos XV-XIX*. Carmona (Sevilla), 2000, pp. 139-166.

7 En este punto hay que tener en cuenta que durante esta centuria aparecen y se desarrollan otros gremios de plateros importantes dentro de esta antigua jurisdicción. Esto acontece sobre todo en las poblaciones más lejanas a la capital, tal es el caso de Écija y Osuna, o en las de mayor entidad política y económica, como fueron Jerez de la Frontera o Cádiz. GARCÍA LEÓN, G.: *El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX*. Sevilla, 2001, p. 32-46; SANTOS, A. J.: "Una aproximación al arte de la platería en Osuna", en *Estudios de Platería, San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 533-567; NIEVA SOTO, P.: *La platería del siglo XVIII en Jerez de la Frontera*. Madrid, 1991; MORENO PUPPO, M.: *La orfebrería religiosa del siglo XVIII en la diócesis de Cádiz*. Cádiz, 1986.

8 Sobre la historia de esta población pacense y su vinculación con la ciudad de Sevilla se puede consultar: MARTÍN MORENO, R.: *Historia de la antiquísima e ilustre villa de Fregenal, perteneciente a la Extremadura Baja, según la última división*. Sevilla, 1884.

superan tanto en número como en calidad a las de origen cordobés. Entre estas piezas sevillanas destaca un grupo de obras que se deben al taller del platero José de Carmona, el cual mantuvo una larga y productiva vinculación con esta población bajoextremeña.

Hasta el momento, la vida y obra de este platero sevillano no ha sido suficientemente estudiada. Pocos son los datos que se conocen de su desarrollo profesional. La primera referencia que se tiene de su existencia se recoge en el primer libro de exámenes de maestría del gremio hispalense, cuando el 12 de julio de 1753 realiza un blandón de plata que le valió el título de maestro⁹. Sin embargo, exceptuando algún encargo documentado¹⁰, la mayor parte de las noticias que se tienen posteriores a su aprobación como maestro platero están vinculadas a cuestiones familiares o a su relación con la institución gremial¹¹. De hecho, la producción que se conserva de este orfebre se conoce a través del marcaje y gracias a ello se ha podido establecer una fecha límite a su actividad, la cual estaría en torno a los últimos años del siglo¹². No obstante, las obras que realiza para Fregenal de la Sierra pueden ser un hito dentro del silencio documental que encontramos con el resto de sus trabajos marcados. El conjunto formado por unas andas procesionales, una cruz parroquial y un incensario está perfectamente documentado y se localizan en la actualidad en las parroquias de Santa María y de Santa Ana. Además a estas obras hay que añadir también unas vinajeras conservadas en el convento de la Paz, las cuales gracias al marcaje no podemos poner en duda su paternidad. Igualmente, hemos encontrado algunas referencias escritas de otras piezas que en la actualidad han desaparecido y que mencionaremos más adelante en este estudio.

La vinculación de Carmona con esta población pacense transcurre entre los años de 1773 y 1789, periodo durante el cual las diferentes instituciones religiosas frexenenses confiaron en este platero para la realización de diversas piezas litúrgicas. Posiblemente la que le valió tal confianza debió ser su primer encargo, el magnífi-

9 GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*. Sevilla, 1900, t. II, p. 161.

10 Tan sólo se conocen los trabajos en la parroquia de Cantillana, donde cobró unos arreglos de plata entre 1760 y 1762, y en la parroquia de San Nicolás de Bari de Sevilla, para la que realiza en 1771 un portaviático y en 1780 unos blandones. HERNANDEZ DÍAZ, J.: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1943, t. II p. 63, nota 25; SANZ, M. J.: *La orfebrería sevillana...*, ob. cit., p. 280-281.

11 GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo...* ob.cit., t. II, p. 161; SANZ, M. J.: *El gremio de plateros...* ob.cit., p. 152; MATA TORRES, J.: "Noticias sobre plateros sevillanos en 1756", en *Atrio*, nº. 3, 1991, p. 127., CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos de...*, ob.cit., p. 361. Además podemos aportar un nuevo dato sobre su vida como es su segundo matrimonio en 1759 con Josefa Gavira, gracias a un inventario de capital que realiza con anterioridad al enlace. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEVILLA. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 7, libro de 1759, fol. 85-86.

12 Concretamente nos referimos a una lámpara conservada en la parroquia de La Campana (Sevilla), fechada en 1798. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos...*, ob.cit., p. 361.

co templete eucarístico que realizó para la cofradía sacramental de la parroquia de Santa María de la Plaza y que se puede considerar la obra más importante de su catálogo material que hoy día conocemos. Contamos con una generosa documentación relativa a su desarrollo constructivo, además de las pertinentes marcas de autoría y contrastía que aparecen impresas en la obra y de una serie de inscripciones en las que se especifican los promotores y benefactores de este magnífico ejemplar del Rococó Sevillano.

Los primeros pagos de esta obra se documentan en 1773. En este año le fueron entregados al platero nueve mil noventa y cuatro reales y medio para el pago de cuatrocientas onzas y dos adarmes de plata, necesarias para la hechura de “*las quatro columnas, arcos y repisas de las andas*”, además de dieciséis piezas de colores engastadas en plata y un portaviático en forma de querubín, obras estas últimas que no se conservan¹³. El importe de la labra de esta plata fue de dos mil quinientos ocho reales como aparece recogida en la data de 1779, a los que había que unir los ciento seis reales donados por Don Juan Masero y Doña María Durán, y que como reza la inscripción de la base del remate del templete¹⁴, iban destinados a “*los veinte y un sobrepuestos de plata labrada para ponerlos en el cielo de las andas y rincones de ellas*”, por lo que el precio total de esta obra ascendió a once mil ochocientos ocho reales y medio¹⁵. A todo esto habría que unir la peana, que fue donada por el presbítero de esta misma parroquia Don Diego de Argüello como aparece recogido en la inscripción que recorre el borde inferior de esta pieza, posiblemente también finalizada hacia 1779¹⁶.

Además de este conocimiento de los hechos gracias a la documentación, en los plintos de las columnas y en la peana central se repite el triple marcaje acreditativo de su procedencia sevillana y de su autoría. Así encontramos en varias ocasiones la marca CARMONA inscrita en un rectángulo apaisado, y que se corresponde con la que utilizó desde sus inicios como maestro hasta finales de la década de 1780¹⁷, algo que se puede comprobar con el punzón del marcador, alusivo al platero Nicolás de Cárdenas y cuyo diseño (CARDEN) se identifica con el que empleó

13 ARCHIVO PARROQUIAL DE FREGENAL DE LA SIERRA (A. P. F. S.): Libro de la Cofradía del Santísimo de la Parroquia de Santa María. 1773-1818, data de 1773. Sin Foliar TEJADA, F.: *Eucarística 2000*. Cat. Exp., Badajoz, 2000, p. 174.

14 La inscripción reza: “SE REMATO ESTA OBRA COMPUESTA DE 4 PIEZAS A ESPENSAS DE DON/ JUAN MASERO Y D^a. MARIA DVRAN DE LA BVRRRA SV MUGER AFECTOS/ A EL SANTISIMO SACRAMENTO DE SV PAROQVIAL/ DE SANTA MARIA AÑO DE 1779 AÑOS”.

15 A. P. F. S: Libro de la Cofradía del Santísimo de la Parroquia de Santa María. 1773-1818, data de 1779. Sin Foliar. TEJADA, F.: *Eucarística 2000*, ob. cit., p. 174.

16 En la inscripción reza lo siguiente: “ESTA REPISA LA COSTEO A CVLTO DEL SS.mo DE LA PAROQVIAL DE Sta. MARIA D^o DIEGO DE ARGVELLO Y BVSTOS PRESV^o DE ELLA”.

17 CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Cinco siglos...*, ob. cit., p. 361.



LÁMINA 1. *Templete eucarístico de la Parroquia de Santa María.*

durante los años de 1772 y 1780, acompañado siempre por su característico cochinillo y por una delicada y detallista torre de la Giralda¹⁸.

Sin lugar a dudas, este templete eucarístico de José de Carmona es una obra maestra de la platería hispalense del periodo rococó (lám. 1). Se trata de un elegante baldaquino de planta cuadrada compuesto por cuatro estilizadas columnas sobre las que campean otros tantos arcos de sección mixtilínea que dan paso al remate superior. Estructuralmente posee una fuerte resonancia de los modelos

¹⁸ SANZ, M. J.: *La orfebrería...*, ob.cit., t. II, pp. 46, 48; CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Cinco siglos...*, ob. cit. p. XCVII.

arquitectónicos del momento, y en concreto de los remates de las torres y linternas de las iglesias sevillanas que se construyeron en este periodo. Esto lo podemos comprobar si comparamos el coronamiento de esta estructura con alguno de los chapiteles que rematan torres como las de las parroquias de San Roque o de la O de la capital hispalense, manteniendo esa misma línea movida y bulbosa en su alzado, que en esta ocasión además presenta en su cúspide un elemento figurativo muy vinculado a la simbología y la iconografía eucarística como es el pelícano, el cual posiblemente fuese colocado con posterioridad¹⁹. El carácter movido queda también patente en los arcos, los cuales, a pesar de ser una clara derivación de la media circunferencia, la aparición en el borde de varias tornapuntas le confieren un aspecto trilobular, que igualmente marcarán la propia concepción curvilínea de la cornisa salida y volada superior. Sin embargo, la heterodoxia de estos elementos estructurales, queda en cierta medida matizada con el clasicismo de los soportes, los cuales responden con cierto rigor al prototipo toscano, si bien hay que olvidar los detalles de tornapuntas y rocallas que recorren todas sus partes. Así, se puede comprobar como se utiliza el capitel dórico, el fuste aristado, y la base sobre alto plinto, siguiendo los cánones establecidos durante el periodo clásico. No obstante, este aparente acercamiento a los postulados clasicistas que se pondrán en boga durante el periodo neoclásico, queda perfectamente enmascarado por la utilización de la aludida rocalla, que no sólo aparece en estos soportes delimitando las aludidas aristas, sino que de una forma muy particular recorre todas las partes de esta monumental estructura. De complicadas y sinuosas formas, la rocalla se va amoldar tanto a los plintos, columnas y arcos como a los diferentes escalones del remate de la estructura, añadiéndose además un efecto deslumbrante y vistoso con la utilización del espejo que se deja ver entre las tornapuntas sinuosas y aveneradas de plata labrada que son los que realmente dan forma a los típicos motivos arriñonados. Este recurso de calar la rocalla crea un efecto lumínico que sin lugar a dudas está muy acorde con los conceptos de teatralidad, riqueza y suntuosidad característico del Rococó. Claramente esta combinación del espejo y la plata tiene mucho que ver con las decoraciones de camarines, capillas y retablos que se realizan en este mismo periodo, como por ejemplo se puede comprobar en la capilla sacramental de Santa Catalina de Sevilla, una de las primeras obras sevillanas donde la rocalla aparece plenamente

19 Esta pieza realmente se trata de un portaviático también de procedencia sevillana aunque perteneciente al periodo neoclásico. Todo ello se deduce si tenemos en cuenta su gran parecido con otros ejemplares conservados en las iglesias mayores de Fuente de Cantos y el Arahál, y el dato documental que se recoge en las cuentas de esta misma cofradía entre los años 1815 y 1816, donde se especifica la adquisición de un pelícano por mil novecientos treinta y cinco reales. TEJADA, F.: *Eucarística...*, ob.cit., p. 174; SANTOS, A.: "La platería de la parroquia de Ntra Sra de la Granada de Fuente de Cantos (Badajoz)". *Estudios de Platería, San Eloy* 2002. Murcia, 2002, p. 425-426; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos...*, ob.cit., p. 183-185.

desarrollada²⁰, así como con el mobiliario rococó, arte que igualmente gustó de estas ornamentaciones a base del contraste entre diferentes materiales para un mayor efectismo. De una forma muy similar, en las partes internas, utiliza otro recurso que igualmente determina un fuerte contraste cromático, como es la combinación de un fondo tapizado de color carmesí con los motivos de plata calada a base de tornapuntas y formas arriñonadas que se amoldan al formato triangular de las pechinas y la disposición radial de los nervios que recorren la media naranja.

No obstante, si tenemos en cuenta que estamos ante un ejemplar sevillano, no encontramos muchos referentes similares de esta época en esta platería. Realmente, este modelo de templete eucarístico no será la tipología predominante en los templos de Andalucía Occidental, en los que abunda el tipo de custodia de torre o asiento, siguiendo la tradición medieval surgida en el Levante Español. De hecho, en la platería sevillana se puede considerar un modelo de gran repercusión durante toda la Edad Moderna, desde el renacimiento con las creaciones del Vandalino o las magníficas construcciones de Juan de Arfe y Francisco de Alfaro, hasta prácticamente llegar al periodo que nos ocupa, siendo el ejemplo más importante de la continuación de esta tradición la monumental y desgraciadamente desaparecida custodia de asiento de Morón de la Frontera (Sevilla), obra de 1764 realizada por José Alexandre y Ezquerro²¹. Tan sólo hemos localizado dos ejemplos vinculados con la plástica sevillana que tienen cierta conexión con este modelo estructural de baldaquino eucarístico y procesional aunque pertenecientes a la época barroca, como son el templete, en este caso hexagonal, de la parroquia de Paterna (Huelva)²², o el que se conserva en la iglesia colegial de Zafra, obra realizada en 1686²³.

Sin embargo, resulta bastante significativo que este mismo tipo de templete si tuviese una importante resonancia en tierras pacenses, con obras realizadas en los talleres de Badajoz y Almendralejo como por ejemplo los dos bellos templetos procesionales de las parroquias de Villafranca de los Barros y Berlanga²⁴. Esta

20 MORALES, A.: "La capilla sacramental de Santa Catalina. Un espacio barroco sevillano" en *Capilla sacramental de Santa Catalina*. Madrid, 1997, pp. 19-35. HEREDIA MORENO, M.C.: *La orfebrería...*, ob.cit., t. I, p. 198.

21 HERNANDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A.: *Edificios religiosos y objetos de culto de la provincia de Sevilla saquados y destruidos por los marxistas*, Sevilla, 1936, p. 168; SANZ, M. J.: *La orfebrería sevillana...* ob.cit., t. I, p. 328-329.

22 La doctora Heredia hace referencia a la existencia además del ejemplar aludido de Paterna del Campo a otros templetos de esta misma tipología en otras iglesias de la provincia como en la parroquia de Aracena. HEREDIA MORENO, M. C.: *La orfebrería...*, ob.cit., t. I, p. 178-179.

23 De estructura similar, aunque en esta ocasión son columnas salomónicas las que soportan la media naranja que deja verse al exterior. CROCHE, F.: *El Templo de la Candelaria de Zafra, Guía Histórico-Artística*. Zafra (Badajoz), 1995, p. 86; RUBIO, J. C.: *El mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Feria*. Zafra (Badajoz), 2001, fig. 137.

24 El templete de Villafranca de los Barros fue realizado en Badajoz por José Rivero en 1774, y el de Berlanga por Agustín Álvarez Lajas, platero de Almendralejo, entre 1761 y 1765. TEJADA VIZUETE, F.: *Platería y Plateros Bajoextremeños (Siglos XVI-XIX)*. Mérida (Badajoz), 1998, pp. 148, 236, figs. 423, 427.

vinculación tipológica, unida a la aparición de otros ejemplares andaluces similares de esta misma época en otras poblaciones extremeñas²⁵, nos permite poder afirmar que en el diseño de estas andas eucarísticas frexenenses tuvo más peso el gusto por estas estructuras en la tradición local bajadocense que el modelo de torre practicado en la capital de Andalucía.

Además del baldaquino frexenense, el conjunto se complementa con la peana que sirve de asiento al ostensorio que hacia 1660 realizara para este templo parroquial el platero de Zafra Alonso de Salas Parra²⁶. Es quizás el elemento más sencillo, siendo de planta rectangular con ángulos achaflanados y de perfil sinuoso y bulboso en su alzado, compuesto por un tramo inicial cóncavo que da paso a otro convexo más amplio y que finaliza en otra pieza troncocónica rematada por una saliente cornisa. Lo que más llama la atención es su ornamentación, distribuida a través de franjas superpuestas ocupadas por diferentes motivos relacionadas con la rocalla. Así, los dos tramos superiores se cubren con cenefas de carnosas tornapuntas entre cresterías, muy movidas y abigarradas. Además en los frentes del tramo central aparecen unas gruesas cartelas de rocalla que recogen motivos eucarísticos, entre los que se encuentran las tradicionales alegorías del Cordero Místico y el Pelicano, junto a las también comunes espigas y vides. Más discreto es el ornato del tramo inferior a base de una cadeneta de círculos, los cuales son ocupados por margaritas simétricas de cierto recuerdo barroco en su diseño.

Después de este importante encargo de la cofradía sacramental, será el templo parroquial de Santa María de la Plaza, la institución que demandará el trabajo de este maestro platero para reponer varias piezas de su ajuar litúrgico. Entre 1780 y 1783, José de Carmona entregaba al mayordomo de la parroquia la cruz parroquial que guarda hoy día el templo (lám. 2), la cual pesó cuarenta y cinco marcos, pagando la fábrica por su hechura ochocientos diez reales y por el sobredorado de las figuras que la misma presenta otros setenta reales de vellón²⁷. Este dato documental queda refrendado por el marcaje, al igual que sucediera con el templete anterior y como era preceptivo y obligatorio en la platería sevillana de esta época. Así, aparecen varias veces repetidos tanto su punzón nominativo, como la impronta del marcador ya mencionado Nicolás de Cárdenas con su característico cochinitillo y el emblema torreado de la ciudad hispalense²⁸.

25 Concretamente nos referimos a otro templete hexagonal conservado en Fuente de Cantos, posiblemente sevillano y al cordobés custodiado en la parroquia de Los Santos de Maimona. QUINTANILLA, E.: "La platería del convento del Carmen de Fuente de Cantos", en *Revista de Estudios Extremeños*, t. XLIX, n.º. III, Badajoz, 1993, p. 664; TEJADA, F. *Eucarística...*, ob.cit., p. 172-173.

26 TEJADA, F.: *Platería...*, ob.cit., p. 166.

27 A.P.F.S.: Libro de cuentas de fábrica de la parroquia de Santa María. 1780-1837, data 1780-1783, fol. 13 vto.

28 A.P.F.S.: Libro de cuentas de fábrica de la parroquia de Santa María. 1780-1837, data de 1780-1783, fol. 13 vto.



LÁMINA 2. *Cruz Parroquial de la Parroquia de Santa María.*

Sin embargo, parece que esta obra que seguidamente analizaremos no fue el encargo originario, ya que según se desprende de la documentación, el platero había entregado con anterioridad otra cruz a esta misma mayordomía. Por lo que podemos entender de la escueta referencia que aparecen en estas cuentas, la obra originaria no debió ajustarse a los requisitos impuestos en su concierto. Desconocemos las causas concretas de su rechazo, aunque lo cierto es que no supuso un enfrentamiento entre la fábrica y el maestro, sino muy al contrario, el conflicto se solucionó, “*para no agrabar e por huir de pleitos*” como bien especifica el mayordomo, con el reparto del coste de esta obra inicial entre las dos partes, por lo que

la iglesia pagó otros trescientos treinta y siete reales y medio al platero por la hechura de esta primera cruz²⁹.

En definitiva, la obra que se conserva en la actualidad en esta parroquia frexenense se puede considerar su segunda obra en importancia del conjunto conservado en esta localidad bajoextremeña. Realmente, no responde al modelo estructural clásico de este periodo, como es el de los brazos ondulados que se recoge en el dibujo del segundo libro de dibujos del gremio hispalense³⁰, sino que sigue un diseño más tradicional, retardatario y por lo tanto deudor de la estética precedente, el cual tampoco será extraño en la plástica de esta época. De hecho, el tipo de cruz latina de brazos totalmente rectos con expansiones extremas que en este caso adquieren un diseño mixtilíneo de tendencia vegetal, parece rememorar lejanamente el modelo manierista creado por Merino en la cruz patriarcal de la Catedral de Sevilla y que será el que se perpetúe durante el siglo XVII y se mantendrá, ciertamente transformado por la ornamentación vegetal, durante el Barroco³¹. Sin embargo, la aparición en el medallón del crucero de la orla de tornapuntas aveneradas y de los rayos biselados en los ángulos del mismo, la enlazan plenamente con la estética del momento³².

Asimismo, Carmona en esta cruz opta por el nudo en forma de templete, derivado de las soluciones manieristas de Merino y Alfaro, y que se vuelve a emplear en los diseños barrocos³³. No obstante, su planteamiento es más sencillo, utilizando un cubo cubierto por un casquete semiesférico y soportado por un basamento bulboso, cuyos perfiles son delimitados por cresterías de rocalla. El cubo presenta hornacinas aveneradas en cada uno de sus frentes, las cuales están rodeadas de una sinuosa rocalla que a su vez resta presencia a su apariencia arquitectónica. Estas hornacinas recogen unas figuras de medio relieve de San Pedro, San Pablo, San Juan Evangelista y San Juan Bautista, las cuales siguen cánones cercanos a la escultura barroca del siglo XVIII, sobre todo en la fuerte

29 A.P.F.S.: Libro de cuentas de fábrica de la parroquia de Santa María 1780-1837, data 1780-1783, fol. 14.

30 SANZ, M. J.: *Antiguos Dibujos...*, ob.cit., p. 157-159, fig. 95. Además también un diseño parecido en la traza del árbol de la cruz se refleja en las obras de José Alexandre y Ezquerria. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos...*, ob.cit., p. 262-263.

31 Esto lo podemos comprobar en ejemplares tan significativos como el realizado por Tomás Sánchez Reciente en la cruz parroquial de la iglesia de Santa Ana o la cruz anónima de la parroquia de San Lorenzo, ambas en la capital hispalense. SANCHEZ CORBACHO, A.: *Orfebrería...* ob. cit., fig. 75; SANZ, M. J.: *La orfebrería...*, ob. cit., t. I p. 223-224, fig. 79, t. II p. 111, 236; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos...*, ob. cit. pp. 136-137, fig. 95.

32 Este mismo diseño de cruz lo vemos también en otras piezas sevillanas del momento, como por ejemplo la cruz de altar de la parroquia de la O de Rota (Cádiz), obra realizada por Vicente Gargallo a finales del siglo XVIII. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos...* ob.cit., p. 279-281; NIEVA SOTO, P.: *La Platería en la iglesia roteña de Nuestra Señora de la O*. Rota (Cádiz), 1995, pp. 105-107

33 SANZ, M. J.: *Antiguos Dibujos...*, ob. cit., pp. 157-159, fig. 95.



LÁMINA 3. *Conjunto de Vinajeras y salvilla del Convento de Nuestra Señora de la Paz.*

expresividad de su forzada gesticulación, así como en el ampuloso movimiento de sus ropajes. Estas apreciaciones realmente no coinciden con la representación del Cristo Crucificado, cuyos rasgos estilísticos son demasiado arcaizantes y distantes con respecto a las figuras anteriores, acercándose más bien a los prototipos de la primera mitad del siglo XVI, entendiéndose por ello que esta imagen pudo ser reutilizada y colocada en esta cruz con posterioridad³⁴.

Desgraciadamente han desaparecido los dos cetos que se recogen en esta misma cuenta de 1780 y 1783, y cuyo coste ascendió a veinte reales de vellón y mil cuatrocientos cincuenta maravedís por las setenta y dos onzas y ocho adarmes de plata, y otros cuatrocientos siete reales y veintisiete maravedís por la hechura de los mismos³⁵.

34 De hecho, la descripción que se realiza en las referidas cuentas hace alusión al carácter sobredorado de la figura del Crucificado, algo que no concuerda con la que actualmente se conserva de plata en su color.

35 A.P.F.S.: Libro de cuentas de fábrica de la parroquia de Santa María 1780-1837, data 1780-1783, fol. 14.

Sin embargo, esta falta es suplida por un conjunto de salvilla y vinajeras que guarda otro de los templos de esta localidad, concretamente el convento de Nuestra Señora de la Paz (lám. 3). En este caso carecemos de la documentación anterior, aunque su autoría no podemos ponerla en duda ante la aparición del marcaje que es el mismo que aparece en las otras piezas analizadas. Este conjunto es un buen ejemplo del modelo rococó imperante en estos talleres ya que reproducen diseños recogidos en el segundo libro de dibujos para los exámenes del gremio hispalense. De hecho, las jarritas con su cuerpo panzudo y cuello torneado cubierto por una tapadera bulbosa, todo ello recorrido por estrías verticales en un vibrante ritmo helicoidal, además del pico vertedor alargado y saliente con la cabeza de dragón en su extremo, así como el asa compuesta de eses aveneradas enlazadas, siguen casi de forma mimética el dibujo tercero de dicho libro y que igualmente reflejan una continuación con la tradición anterior transformada por la nueva estética de la rocalla³⁶. Más comedido en su diseño se muestra en la salvilla, la cual también podemos encontrar su correspondencia, aunque no con tanta fidelidad, en el dibujo número dieciocho del aludido libro³⁷. Realmente, sigue una traza ovalada, soportada por cuatro patitas en forma de roleos, con una orilla saliente y ligeramente relevada, donde el movimiento de la rocalla participa en el perfil ondulante y mixtilíneo de la propia bandeja, y además el buen hacer de este platero queda demostrado en el detallismo de los motivos incisos de rocalla que cubren su superficie.

La última obra que realiza este platero sevillano para Fregenal de la Sierra es el incensario que guarda la parroquia de Santa Ana (lám. 4). Esta obra presenta los punzones relacionados con el primer periodo de contrastía del platero José García Díez, el cual los utilizó entre los años de 1780 y 1793, además de acompañarlos con los emblemas de la ciudad, la tradicional giralda y el anagrama del NO8DO, marca esta última que se convertirá durante la centuria decimonónica en el único símbolo ciudadano de la platería sevillana³⁸. Estos punzones más tardíos concuerdan cronológicamente con el momento en el que fue realizada esta magnífica pieza, la cual la hemos documentado en las cuentas de la parroquia de Santa María de la Plaza entre los años de 1788 y 1789, por cuya hechura se le abonaron al maestro platero mil ochocientos once reales y medio³⁹. Esta falta de coincidencia entre el mencionado dato y su ubicación actual, sin duda es debido a un posible traslado posterior. La pieza en su estructura mantiene el tipo cilíndrico con cúpula y casca semiesféricas que había singularizado el modelo seicentista. Incluso en el cuerpo de humo utiliza la típica división en diferentes campos a través de cresterías

36 SANZ, M. J.: *Antiguos Dibujos...*, ob. cit., pp. 162-163, fig. 100.

37 Ibidem., p. 176, fig. 123.

38 CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos...*, ob.cit., p. XCXIX.

39 A.P.F.S.: Libro de cuentas de fábrica de la parroquia de Santa María 1780-1837, data 1788-1789, fol. 64.



LÁMINA 4. *Incensario de la Parroquia de Santa Ana.*

verticales, aunque el abultamiento de la casca y del coronamiento le da ese perfil movido propio del Rococó. Pero lo que realmente define su estilo es la rocalla repujada que se hace protagonista en la pieza, donde muestra una vez más a un artífice de gran maestría, con un dibujo delicado y detallista, jugando con el calado y el repujado de matices lumínicos muy bellos⁴⁰.

Con esta obra concluimos nuestro estudio, en el que hemos mostrado el rico e importante conjunto de piezas que el platero sevillano Jose de Carmona legó a las iglesias de Fregenal de Sierra, que sin duda se puede considerar uno de los más importantes de su propio catálogo personal de obras, y uno de los más llamativos, sobre todo por el monumental templete eucarístico, de la plástica sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII.

40 Ejemplares muy similares al nuestro se conservan en la parroquia de San Bartolomé de Rociana (Huelva) o en el Convento de Santa María de Jesús de Sevilla. HEREDIA, M. C.: *La orfebrería...* ob. cit., t. I fig. 245, t. II pp. 163-164; SANZ, M. J.: *La orfebrería...*, ob. cit, t. I p. 306, t. II p. 256; CRUZ VALDOVINSOS, J. M.: *Cinco siglos...*, ob. cit., pp. 270-271, fig. 197.

Notas sobre el desaparecido salero de Benvenuto Cellini

MARÍA JESÚS SANZ
Universidad de Sevilla

Hace ya más de un año que el Museo de Viena sufrió uno de los más desgraciados robos, el grupo escultórico que constituía el más famoso salero del patrimonio artístico europeo. Aunque la noticia del robo fue dada inmediatamente en la mayoría de los medios de comunicación, y repetida algunos días después, para asegurar que no se había encontrado rastro de la obra, ni de los ladrones, después de este primer impacto, que dejó consternados a todos los amantes del arte, y especialmente a los investigadores que nos dedicamos a esta área de la historia del arte, el tema ha quedado olvidado. En todo el año que ha transcurrido nadie ha levantado la voz para reclamar noticias sobre la pieza, y por supuesto los medios de comunicación han olvidado por completo el hecho.

Una pieza tan impactante y tan única como ésta no debería haberse olvidado tan pronto, y por ello hemos decidido escribir algunas líneas sobre ella, para recordarla, y para que aquellos que no tuvieron la suerte de poderla contemplar en el Museo de Viena, tengan noticias de ella, tanto de su significado como de su estética.

La obra es en realidad un pequeño grupo escultórico en oro, con partes esmaltadas, que se apoya en un basamento de ébano, en el que van incrustados medallones también de oro esmaltado. Se compone de dos figuras principales, de bulto redondo, que representan a los dioses del mar y de la tierra, Neptuno y Gea,

LÁMINA 1. *Salero de Benvenuto Cellini.*

apoyados sobre una superficie ondulada con representaciones de los animales específicos de cada uno de los dioses. La obra fue realizada por Benvenuto Cellini entre 1541 y 1543, en Francia, en el taller que le proporcionó Francisco I, pero el proyecto, dibujo y modelo en cera, lo hizo en Roma en 1540 para el cardenal Hipólito d'Este (lám. 1).

Realizada para Francisco I, sólo permaneció en Francia apenas treinta años, ya que en 1570 constituyó el regalo de boda de Carlos IX de Francia con Isabel, hija del emperador austríaco, entregándole la pieza el rey francés al archiduque Fernando para que la mostrara a su prometida. Desde estas fechas el salero estuvo siempre en las colecciones reales austríacas, de donde pasó al Kunsthistorisches Museum¹, hasta que fue robado en 2003.

Esta obra, constituye una de las piezas más representativas del manierismo en la pequeña escultura, que ha sido tratada en los distintos trabajos sobre su autor, y sobre la escultura del manierismo italiano. Pero, sobre todo, el interés de la obra reside no sólo en su magnífica calidad escultórica, o en la riqueza del material, sino en otros varios puntos, como el ser la única pieza de orfebrería conservada de Cellini, pues aunque a través de sus escritos conocemos la realización de muchas

¹ Schlosser, J. von: *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*, Munich, 1979, edic. española, Madrid, 1988, pág. 72.

piezas de plata y oro, ninguna de ellas ha llegado hasta nosotros. A esto hay que añadir una aportación poco común en las obras artísticas que es contar con las descripciones del proyecto y de la misma obra, contadas por su autor. Todo ello hace que el salero de Cellini, o de Francisco I, que de las dos maneras se llama, sea una obra de incalculable valor por la que se deberían hacer todos los esfuerzos posibles para recuperarla, y pudiera ser contemplada en el Museo de Viena.

LAS DESCRIPCIONES

La obra no se puede considerar como un simple salero para adornar la mesa de un noble o de un rey, sino como una verdadera obra maestra de la pequeña escultura. Su historia es bien conocida, Cellini la creó para el cardenal Hipólito d'Este. El relato de su creación se encuentra en el libro de su Vida. El texto básico italiano ha sido traducido en varias ocasiones al español, y sus versiones a veces presentan algunas variantes, que pueden repercutir en la interpretación de la iconografía del salero, especialmente porque la obra final presenta diferencias con las tres descripciones que el autor hace de la pieza. La primera de ellas nos muestra la situación en la que surgió la idea, en el culto ámbito romano, rodeado de eclesiásticos y seglares de grandes conocimientos humanísticos. Veamos el texto que lo refiere:

“El cardenal y sus dos acompañantes me convencieron para que hiciera un modelo de salero que tendría que ser diferente de todo lo que se había hecho en materia de saleros. Micer Luigi dijo cosas maravillosas acerca de cómo tendría que ser este salero. Micer Gabriello Cesano también dijo la suya con palabras no menos brillantes. El cardenal les escuchó complacido y se quedó extraordinariamente satisfecho de los dibujos que con palabras, únicamente con palabras, habían hecho aquellos dos grandes hombres de talento. Me dijo:

—Querido Benvenuto, me gustan tanto los dibujos que han hecho micer Luigi y micer Gabriello que no sé con cual de los dos me quedaría. Tienes tú la palabra ya que eres tú quien lo ha de hacer.

Contesté:

—Señores, vos sabéis la importancia que tienen los hijos de rey y de emperador; vos habéis visto el sorprendente esplendor divino que en ellos brilla. Pero, no obstante, preguntadle a un pobrecito y humilde pastor a quien quiere más, si a los hijos del rey o a los suyos. No dudará en contestar que quiere muchísimo más a los suyos. Del mismo modo amo yo a mis hijos, a los hijos que pare mi arte. Así pues, reverendísimo monseñor, patrón mío, lo primero que os enseñe será obra mía y de mi total invención. Hay muchas cosas que dichas de palabra parece que van a ser preciosas pero luego cuando están hechas no resultan.

Miré hacia aquellos dos talentos y añadí:

—Vosotros habéis hablado; yo haré.

Micer Luigi Alamanni se puso a reír y muy amablemente me dirigió algunas frases de cumplido. Frases que le iban como anillo al dedo, porque Micer Luigi era guapo y bien proporcionado y tenía una voz suave. Micer Gabriello Cesano era todo lo contrario, feo y desagradable. Lo que dijo andaba de acuerdo con su aspecto. Micer Luigi con sus palabras había dibujado una Venus con un Cupido acompañados de otras figurillas simbólicas, muy adecuadas. Micer Gabriello sugirió una Anfítrite, mujer de Neptuno, rodeada de tritones y otras cosas muy bonitas para decir y no para hacer. Mi modelo era el siguiente: hice una forma ovalada, del tamaño de más de medio brazo, casi dos tercios, y sobre esta base, figurando que el mar abrazase a la tierra, hice dos figuras de más de un palmo de altas, sentadas frente por frente, las piernas de una cogiendo las piernas de la otra, como algunos de esos dedos larguísimos metiéndose en la tierra. El Mar era el macho. Debajo de su mano coloqué una nave espléndidamente trabajada en la que cabía gran cantidad de sal. El Mar estaba sentado encima de cuatro caballos marinos; en su mano derecha sostenía un tridente. La Tierra figuraba una hembra, a la cual moldeé lo mejor que pude y supe. La hice bella y agraciada. Debajo de su mano derecha coloqué un templo riquísimo de detalles el cual había de contener la pimienta. A mano izquierda de la Tierra puse un cuerno de la abundancia adornado de todas las cosas exquisitas que yo conocía. De acuerdo con este esquema (Tierra y Mar), puse en la parte que figuraba ser Tierra todos los animales más hermosos que la habitan. Y en lo que figuraba ser Mar coloqué los peces y las conchas más bonitos que me permitió el reducido espacio que me quedaba. También adorné minuciosamente el resto de la base ovalada. Esperé a que viniera el cardenal. Por fin se presentó, acompañado como siempre, de aquellos dos talentos. Les presenté mi modelo y Micer Gabriel Cesano fue el primero en abrir la boca:

—No bastan las vidas de diez hombres para terminar este salero. Y vos, monseñor reverendísimo, que lo queréis disfrutar en vida no lo veréis nunca acabado. Benvenuto ha querido enseñaros a uno de sus hijos pero no dároslo, como hacíamos nosotros. Nosotros propusimos cosas que se podían hacer; Benvenuto nos enseña una que no puede hacerse.

Micer Luigi Alamanni se puso de mi parte. El cardenal dijo que no quería embarcarse en tal empresa. Les miré cara a cara y dije solemnemente:

Reverendísimo monseñor, y vosotros, caballeros llenos de talento y de virtud, sabed que confío llevar esta obra a cabo para quien sea merece-

dor de poseerla. Y todos vosotros la veréis acabada, cien veces más perfecta que el modelo. Es más, si tengo tiempo, si no me muero antes, espero llevar a cabo obras de mucha más envergadura...

El cardenal dijo desdeñosamente:

Si no la haces para el rey, al lado de quien voy a llevarte, no creo que la puedas hacer nunca”.²

Pero el texto original en italiano, en lo referido a la descripción del salero dice así:

“Io feci una forma ovata di grandezza di più d’un mezzo braccio assai bene, quasi dua terzi, e sopra detta forma, sicondo che mostra il Mare abbracciarsi con la Terra, feci dua figure grande più d’un palmo, assai bene, le quale estavano a sedere entrando colle gambe l’una nell’altra, si como si vede certi rami di mare lunghi che entran nella terra; e in mano al mastio Mare messi una nave richissimamente lavorata: inessa nave accomodatamente e bene estava di molto sale; sotto al detto avevo accomodato quei quottro cavalli marittimi: in nella destra del ditto Mare avevo messo il suo tridente. La Terra avevo fatta una femmina tanto di bella forma quanto io avevo potuto e saputo, bella e graziata; e in mano a lla ditta avevo posto un tempio ricco e adorno, posato in terra; e lei in sun esso s’apoggiava con la ditta mano; questo avevo fatto per tenere il pepe. Nell’altra mano posto un corno di dovicia, addorno con tutte le bellezze que io sapevo al mondo. Sotto questa Iddea, et in quella parte che si mostrava esser terra, avevo accomodato tutti quei più bei animali che produce la terra. Sotto la parte del Mare avevo figurato tutta la bella sorte di pesci e chioccolette, que comportar poteva quel poco ispacio: quel resto de l’ovato, nella grosezza sua, feci molti richissimi ornamenti... questa mia opera di cera”³.

Esta descripción es la primera que se conoce en el texto de la Vida, pero más adelante volverá a describir el salero con alguna variante, y finalmente en el Tratado de la Orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura, volverá a mencionarlo.

La segunda descripción es como sigue:

“Mientras adelantaba esta obra iba dedicando algunas horas al día a trabajar en el salero ... que quedó pronto terminado. Regresó el rey a

2 Cellini, B.: *La Vida, la vida de Benvenuto*, hijo del maestro Giovanni Cellini, florentino, escrita por él mismo en Florencia, ed. y traduc. De Miguel Barceló, Planeta, Barcelona, 1984, libro II, cap. II, págs. 232-235.

3 Cellini, B.: *La vita scritta per lui medesimo*, vol. II, Torino, 1927, libro II, págs. 67-68.

París y yo me presenté a entregarle el salero. Como ya dije antes su base era de forma ovalada, y la pieza de oro macizo, tenía un tamaño de dos tercios de brazo; estaba trabajado a cincel. Y como dije también al hablar del modelo, representaba el Mar y la Tierra, sentados cara a cara, entrelazando las piernas uno con el otro, de la misma manera que los dedos del mar penetran en la tierra y las puntas de la tierra en el mar. Su actitud resultaba una metáfora muy apropiada. El Mar llevaba un tridente en su mano derecha y a su izquierda puse un barco ricamente trabajado, destinado a contener la sal. Debajo de esta figura había cuatro caballos marinos, que tenían de caballos únicamente las patas delanteras, el pecho y la cabeza; la parte de detrás eran colas de peces que se cruzaban unas con otras graciosamente. Sentado sobre este grupo se veía al dicho dios del Mar en actitud fiera y orgullosa. El agua estaba representada con sus olas, esmaltadas del color apropiado. Una bellísima mujer representaba a la Tierra; estaba desnuda igual que el hombre que figuraba el Mar, a su mano derecha había un cuerno de la abundancia y a su mano izquierda un templete de orden jónico, minuciosamente trabajado, destinado a contener la pimienta. Debajo de la figura femenina puse los animales más bellos que hay en la Tierra, y parte de las rocas estaban esmaltadas y parte en oro. Coloqué la pieza sobre una base de ébano negro, proporcionadamente grueso, y con una moldura en torno a la cual distribuí cuatro figuras de oro de más de medio relieve, que simbolizaban, la Noche, el Día, el Ocaso y el Amanecer. Había además otras cuatro figuras del mismo tamaño que representaban los cuatro vientos principales, ejecutadas esmeradamente y esmaltadas. Cuando puse esta obra ante los ojos del rey dio un grito de estupor y no se cansó de contemplarla.”⁴

El texto italiano dice:

“...la ditta finita; la quele, si come io e detto di sopra, era in forma ovata et era di grandezza di dua terzi di braccio in circa, tutta d’oro, lavorata por vrtu di cesello. E si come io dissi quando io ragionai del modello, avevo figurato il Mare e la Terra a sedere l’uno e l’altro, e’ s’intramettevano le gambe, si como entra certi rame del mare infra la terra, e la terra infra del detto mare: cosi propriamente avevo dato loro quella grazia. A il mare avevo posto in mano un tridente innella destra; et innella sinistra avevo posto una barca sottilmente lavorata, innella quale se metteva la salina . Era sotto a questa detta figura i sua quattro cavalli marittimi, che insino al petto e le zampe erano di cavallo; tutta la parte

4 Cellini, B.: *La vida de Benvenuto, hijo del maestro...* libro II, cap. XXXVI, pág. 286.

del mezzo indietro era di pesce: queste code di pesce con piacevol modo s'intrecciavano insieme: in sul qual gruppo sedeva con fierissima attitudine il detto mare: aveva all' intorno mosta sorte di pesci e altri animali marittimi. La aqua era figurata con le sue onde; di poi era benissimo smaltata del suo propio colore. Per la Terra avevo figurato una bellissima donna, con il corno de la sua dovizia in mano, tutta ignuda come il mastio appunto; nell'altra sua sinistra mana (sic) avevo fatto un tempietto di ordine ionico, sottilissimamente lavorato; et in questo avevo accomodato il pepe. Sotto aquesta femina avevo fatto i più belli animali che produca la terra; e i sua scogli terrestri avevo parti ismaltati e parti lasciati d'oro. Avevo da poi posata questa ditta opera e investita in una basa d'ebano nero: era di una certa accomodata grosezza, et aveva un poco di goletta, nella quale lo aveva compartito quattro figura d'OrO, fatte di più che mezzo rilievo: questi si erano figurato la Notte, il Giorno, il Grapusco e l'Aurora. Ancora v'era quattro venti principali, con tanata puletezza lavorate e parte ismaltate, quanto imaginar si possa..."⁵

La tercera descripción, la del Tratado, es propuesta para explicar su sistema de trabajo y toca aspectos técnicos:

"...hice para el rey de Francia un salero de oro de forma oval y de una longitud de alrededor de dos tercios de braza; el primer sólido de la forma oval tenía un grosor de cuatro dedos de hombre y muchos riquísimos ornamentos. Después había separado, con agradable y bella manera, como exige el arte, al Mar y a la Tierra, y sobre la parte del Mar coloqué una figura de oro de más de media braza, de bulto redondo y sacada de una lámina a fuerza de martillo y cincel. Representaba a Neptuno, dios del mar, y estaba sentada sobre una concha, es decir un nicho marino, en forma de triunfo, con sus cuatro caballos de mar, caballos en su mitad anterior y peces en su mitad posterior; en la mano derecha sostenía su tridente y con la izquierda se apoyaba sobre una barca riquísimamente adornada con batallas de monstruos marinos menuda y cuidadosamente realizados; esta barca se había hecho para contener la sal cómodamente. Frente a Neptuno coloqué una figura femenina del mismo tamaño e igualmente de bulto redondo y acomodé a ambas figuras de tal forma que las piernas de una se introducían entre las de la otra con bellísima gracia; una pierna estaba extendida y la otra flexionada, representando el monte y la llanura. En la mano de esta figura coloqué un templete de orden jónico, ricamente trabajado, en el que se ponía la pimienta, y en su

5 Cellini, B.: *La Vita...*, tomo II, págs. 129-130.

mano derecha una cornucopia abundantísima en hojas, frutos y flores. En la parte de la tierra situé algunos bellos animales terrestres y en la del mar bellísimos peces. También había hecho en la parte gruesa del óvalo un compartimento con ocho nichos, en los que representé la Primavera, el Verano, el Otoño y el Invierno, por un lado, y por otro, la Aurora, el Día, el Crepúsculo y la Noche; el vano estaba totalmente cubierto de madera de ébano, de la cual sólo se veía una pequeña cinta que, por ser negra, le añadía gracia. Después la coloqué sobre cuatro bolitas de marfil de un tamaño adecuado, ocultas en el ébano hasta algo más de su mitad, y hechas de tal manera que giraban en sus cajas de modo que, posado el salero sobre la mesa, fácilmente pudiese girar para todos los lados. Una buena parte de esta obra estaba esmaltada: las hojas, frutos y flores, algunos troncos, toda el agua marina y muchas otras partes que el arte exigía.”⁶

Si comparamos las tres descripciones veremos que, aunque coinciden en lo fundamental, hay algunas diferencias. Éstas ya fueron notadas en el estudio de Pope-Hennessy, que además estableció los claros paralelismos de algunas de las figuras del salero con las representaciones de las tumbas Mediceas.⁷

La primera descripción corresponde al modelo en cera, en el cual no aparece aún el basamento, y además el templo y la nave, que hoy se apoyan en la base, se muestran en la descripción como soportados por las manos de las dos figuras principales. Gea llevaría un pequeño templo que contendría la pimienta, producto de la tierra, y Neptuno llevaría en la mano izquierda el barco como contenedor de la sal, producto del mar. El mismo personaje llevaría en la mano derecha su símbolo, el tridente, e iría sentado sobre caballos marinos. Estos últimos atributos, caballos y tridente sí se ejecutaron, sin embargo, a Gea se le coloca un cuerno de la abundancia en la mano izquierda, aspecto que no llegará a realizarse.

Los cambios realizados entre este primer modelo y la pieza deben corresponder bien a necesidades técnicas, bien a reformas estéticas, y desde luego al cambio de propietario, pues inicialmente el salero estaba destinado al cardenal Hipólito d’Este, y más tarde fue ofrecido y terminado para Francisco I.

La segunda descripción corresponde al salero ya realizado, o a punto de terminarse, según explica Cellini en el texto, porque proporciona más detalles en cuanto a la descripción de los caballos marinos, a la “actitud fiera” de Neptuno, y sobre todo a la mención del basamento.

La última, la correspondiente al Tratado, fue escrita unos veinte años después de haber entregado el salero a Francisco I, por lo que lógicamente podría haber

6 Cellini, B.: *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, edic. Akal, Madrid, 1989, págs. 98, 99.

7 Pope-Hennessy, J.: *Cellini*, Londres, 1985, págs. 109-111.

olvidado algunos de sus detalles, y quizá se guiara, como dice Pope-Hennessy, por el modelo inicial o el dibujo, que pudiera conservar, o bien por el relato que hizo en Francia a la vista de la obra. Las dos variantes que se introducen en este último relato aportan, por una parte, un cambio en la iconografía de la peana, en la que substituye a los vientos por las estaciones del año, y que sí podrían apoyar la situación del olvido. Sin embargo, la otra variante tiene un contenido positivo, que sí aparece realizado en la pieza, como es la posición de las piernas de Gea, una flexionada y otra extendida, que él identifica con el monte y la llanura, por lo tanto la tesis del olvido por parte del autor no es fiable. No obstante, ninguna de las tres descripciones coincide exactamente con la pieza, especialmente en los objetos que tienen en sus manos los personajes principales.

VARIANTES EN LA OBRA

Neptuno sostiene el tridente con la mano derecha, y en ese mismo lado se halla el barco, contrariamente a lo descrito, ya que ambos objetos estaban uno a cada lado del personaje. En la mano izquierda sostiene unas formas esmaltadas que parecen corresponder a unas algas. En lo que se refiere a la representación de la Tierra, ésta tiene en su mano derecha un puñado de flores y frutos, en lugar del templo, aunque éste sí se sitúa en el lado derecho. La mano izquierda sostiene el pecho, símbolo de la fertilidad de la tierra.

A pesar de estos evidentes cambios, que se verificaron entre el proyecto y la obra realizada, hay también algunas diferencias entre las tres descripciones, y sobre todo en las traducciones que se han hecho de los textos originales. Es evidente, que algunas de las partes, como el basamento, no están descritas en el primer relato, seguramente porque no se habían proyectado, pero otras, que aparecen desde el principio, como por ejemplo los atributos de los personajes principales y los recipientes que los acompañan cambiaron de lugar desde el proyecto a la realización.

En la primera descripción se dice que Neptuno llevaba un barco para la sal en la mano izquierda, y en la derecha un tridente; en los textos españoles, en uno dice que el barco “estaba al lado de la mano izquierda”⁸, mientras que una versión posterior dice más fielmente “en la mano”⁹. La traducción al inglés dice “in his hand”¹⁰, por lo tanto hay que aceptar que en el proyecto el barco era de pequeño tamaño y estaba en la mano izquierda de Neptuno. Sin embargo, resulta sorprendente que en la segunda descripción, hecha en el momento en que el salero estaba prácticamente acabado, siga diciendo el texto que el barco estaba en la mano de

8 Cellini, B.: *La vida de Benvenuto, hijo del maestro...*, pág. 234.

9 Cellini, B.: *Vida y otros escritos*, traduc. J. Farrán y Mayoral, Barcelona, 1993, pág. 211.

10 Pope-Hennessy, J.: *Ob.cit.*, pág. 107

Neptuno, cuando realmente debía estar ya en la base del óvalo, asentado sobre las olas. En el caso de Gea la idea descrita en todos los textos de colocar un templo sobre su mano, parece bastante difícil, especialmente si se considera la complejidad arquitectónica del templo. Hay un detalle en la primera descripción que no es advertido en los textos españoles, y que en el texto inglés se recoge no demasiado fielmente. En el texto italiano se dice: “e in mano alla ditta avevo posto un tempio ricco e adorno, posato in terra; e lei in sun esso s’apoggiava con la ditta mano”. Es decir, que el templo estaba apoyado en el basamento y que la diosa apoyaba su mano en él, por lo tanto no se puede interpretar que el templo estuviese en la mano de Gea, sino en el suelo, y que era ella la que se apoyaba en el templo. La diferencia es que en la segunda descripción se dice que el templo estaba junto a la mano izquierda, y en la obra se colocó a la derecha. Los otros atributos mencionados, el tridente para Neptuno, y el cuerno de la abundancia para Gea, el primero coincide exactamente con las descripciones, y el segundo no se llegó a realizar.

En lo que se refiere al barco, la verdad es que se parece muy poco a un barco real, excepto por el mascarón de la proa y el panel rematado en cabezas de carnero que corona la parte superior. Por su parte la popa presenta una cabeza zoomorfa de fauces abiertas, que mira hacia el interior de la vasija, decorándose el exterior con emblemas guerreros bellamente esmaltados. En suma el barco por su aspecto ovalado y de ancho diámetro menor recuerda más a una vasija de las usadas en las mesas reales de la época que a un barco real. La nave se ha relacionado con un dibujo de vasija, ya existente, realizado para Francisco I, que le pudo servir de inspiración, cambiando el primitivo diseño¹¹.

Resulta difícil comprobar esta tesis, especialmente porque desconocemos el dibujo inicial del barco, y sobre todo, como hemos dicho, porque el recipiente se asemeja a otros varios, tanto de plata como de cristal o de piedras semipreciosas, que se realizaron en esta época, y que aún se pueden contemplar en los museos (lám. 2).

En relación con el templo, éste resulta bastante complejo para ser un simple recipiente de la pimienta, y de la sencilla descripción de “un templo jónico” se convierte en un arco de triunfo de triple vano, aunque adornado con columnas jónicas. La escultura que lo adorna no está colocada de una manera racional en función de la arquitectura, excepto en las dos hornacinas laterales, que ocupan Hércules con las manzanas de Hespérides, y la diosa de la Abundancia con el cuerno que la caracteriza. El resto del templo se adorna con cuatro pequeñas esculturas sentadas en los ángulos de la cornisa, y una imagen femenina de gran tamaño semitendida sobre la cubierta del templo, sobre un lecho de flores y frutos. Esta imagen es la más directamente relacionada con las de las tumbas mediceas, especialmente con la que representa el Amanecer (lám. 3). Las proporciones que

11 Pope-Hennessy, J.: *Ob.cit.*, pág. 113.



LÁMINA 2. *Detalle de la nave para sal.*

debería guardar con respecto al edificio que la sostiene no son las clásicas, ya que la figura es demasiado grande para las proporciones del templo. Es posible que esta imagen influyera en algunas arquetas y cajitas realizadas en Centroeuropa, como en la obra de Wenzel Jamnitzer y Nikolaus Schmidt, datable en 1562, de la Cámara Verde de Dresde¹² (lám. 4), el pequeño armario de ébano y plata del Kunsthistorisches Museum de Viena¹³ o la arqueta del Victoria y Alberto de Londres.

En cuanto a los demás elementos que adornan al salero todos están llenos de contenido simbólico. Neptuno se sienta sobre una concha de la que tiran cuatro caballos marinos, que surgen a su espalda entre las azuladas olas, mientras que en los laterales diversas clases de peces, entre las que no faltan los delfines, ocupan el espacio destinado al mar. La tierra se asienta sobre un elefante, cuya cabeza asoma por debajo de un paño azul con flores de lis, en clara alusión a su propietario el rey de Francia.

12 Hayward, J.F.: *Virtuoso Goldsmiths and the triumph of Mannerism, 1540-1620*, Londres, 1976, págs. 378-379, fig. 428.

13 Schlosser, J. Von: *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*, Madrid, 1988, págs. 114 y 121.

LÁMINA 3. *Detalle del templo para la pimienta.*LÁMINA 4. *Recado de escribir de W. Jatmnintzer, 1562, Museo de Dresde.*

Toda la obra, excepto las figuras principales, está esmaltada en azul, verde, marrón y rojo traslúcidos, y rojo y blanco opacos, y aunque algunas partes están algo deterioradas, otras se hallan en buen estado.¹⁴

El basamento parece evidente que no fue programado inicialmente por el artista, que sólo hizo el núcleo básico, pero más tarde cuando llegó el momento de la realización se presentaron los problemas técnicos por los que la obra tenía que estar asentada en una basa, y además debería dotársela de un medio fácil de desplazamiento, ya que era muy pesada. Así en las descripciones segunda y tercera se presta atención al óvalo del basamento, e incluso en la tercera se mencionan unas esferillas de marfil colocadas como ruedas para que el salero pudiera desplazarse sobre la mesa.

¹⁴ Al menos así se hallaban antes del robo en 2003.

EL BASAMENTO

Construido en madera de ébano con un gran espacio cóncavo central, en el alzado aloja ocho medallones de forma oval, de distinto tamaño, de cuatro en cuatro. Los cuatro mayores y más alargados representan los cuatro momentos del ciclo diurno y nocturno, Amanecer, Día, Atardecer y Noche, exactamente igual que Miguel Ángel había hecho en las tumbas mediceas, no en vano Cellini siempre se manifestó como un gran admirador suyo. Los personajes se presentan semitenidos, en alto relieve y realizados en oro cincelado y pulido, sobre paños esmaltados en azul, verde y rojo traslúcidos. De todas ellas, las figuras masculinas, el Día y la Noche, son las que más se asemejan a las de las tumbas miguelangelescas, aunque sus significados se hayan cambiado, por ejemplo, la figura que Miguel Ángel identifica con el Día, Cellini la convierte en la Noche (lám. 5). Por el contrario las figuras femeninas presentan una estética y unas posturas diferentes, mucho más adecuadas a los modelos manieristas que a las masculinizadas mujeres de Miguel Ángel, únicamente la imagen medicea del Amanecer es la que tomó Cellini para la tapa del templo, como hemos visto. Las variantes entre Miguel Ángel y Cellini fueron minuciosamente estudiadas en la monografía dedicada al autor.¹⁵



LÁMINA 5. Detalle del basamento del salero, la Noche.

15 Pope-Hennessy, J.: *Ob.cit.*, págs. 109-111.

En los otros cuatro óvalos menores se presentan los bustos de los cuatro vientos principales, también en oro pulido y cincelado sobre fondos de esmalte traslúcido, y en un módulo mucho mayor que el de las figuras tendidas; de nuevo aquí Cellini no guarda la proporción entre figuras cercanas, como había ocurrido en el templo.

Entre los medallones ovales incrustados en la convexidad del ébano se colocan emblemas esmaltados superpuestos, relativos a la navegación, en la zona de Neptuno, y a la abundancia en la zona de Gea, con la introducción de instrumentos musicales.

Pocos casos existen en los que una pieza escultórica haya reunido tantos elementos acordes como ésta del salero, pues no existe ningún elemento superfluo que no esté relacionado con los dioses dominantes de la naturaleza que Cellini quiere representar. Neptuno, dios del mar, se rodea de animales marinos, lleva en su mano izquierda algas, y a su lado se halla la sal contenida en un barco. En el basamento emblemas marítimos, vientos, decisivos en la navegación, y etapas del día y de la noche. En el templo de Gea, en el lado más próximo a Neptuno, Hércules con las manzanas del jardín de las Hespérides.

En el caso de la Tierra hay los mismos paralelismos, ella se sienta sobre un elefante, su mano derecha sostiene los más bellos productos de la tierra, flores y frutos, y con su izquierda exprime su pecho, como símbolo de la madre tierra que amamanta a sus hijos. En el templo colocado a su derecha, para contener la pimienta, producto de la tierra, una escultura de la diosa de la abundancia, con su cornucopia representativa, decora el lateral próximo a Gea. El cuerno de la abundancia que inicialmente iba en la mano de la diosa, al fin ha aparecido en un lugar secundario. En lo referido a las imágenes del basamento, vientos y horas del día, son símbolos válidos tanto para el mar como para la tierra.

En cuanto a la estética de la obra constituye una muestra más del estilo manierista de Cellini, que plasmó en sus esculturas monumentales como el Perseo o la Ninfa de Fontainebleau. Precisamente los nichos laterales del templo, en el salero, guardan una clara relación con los nichos de la peana del Perseo. No obstante, como ya se ha señalado, la influencia de Miguel Ángel en la tipología de las figuras del basamento y de la que remata el templo es evidente, sin embargo, las figuras principales se hallan mucho más cerca de los modelos puramente manieristas, como los realizados por Juan de Bolonia. Neptuno es un modelo tan acabado como cualquiera de los bronce de este último autor, y Gea aún se ajusta más al modelo manierista: esbeltez, elegancia, cuello larguísimo, cabeza pequeña y rostro poco expresivo, en resumen nada que ver con el modelo migueangelesco (lám. 6).

La perfección técnica alcanza las cotas más altas en el tratamiento de los metales y del esmalte, no en vano Cellini en su *Tratado* demuestra la profundidad de sus conocimientos. En los mismos textos que hablan de la realización de la pieza nos dice como las llevó a cabo. Por ejemplo de Neptuno nos dice: "... y sobre la parte del mar coloqué una figura de oro de más de media braza, de bulto



LÁMINA 6. *Detalle de las figuras principales, el Mar y la Tierra.*

redondo y sacada de una lámina a fuerza de martillo y cincel..., una buena parte de la obra estaba esmaltada: las hojas, frutos y flores, algunos troncos, toda el agua marina y muchas otras partes que el arte exigía”¹⁶. Este virtuosismo en la ejecución de la obra se muestra igualmente en sus obras de bronce y mármol monumentales, como el Perseo, la Ninfa de Fontainebleau o el Crucificado de El Escorial, por citar las más representativas, pero el salero era la única pieza de orfebrería que se conservaba, y que además cumplía las reglas de la escultura con todo rigor, por ello su pérdida, esperamos que no definitiva, constituye uno de los hechos más negativos en la conservación del patrimonio artístico de Occidente.

16 Cellini, B.: *Tratado...*, edic. 1989, págs. 98-99.